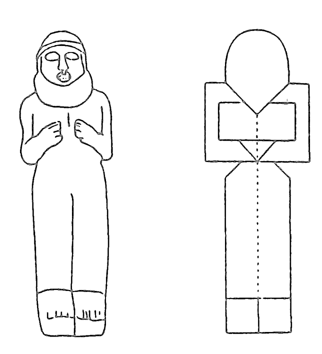
Orbis Biblicus et Orientalis 148

Manuel Bachmann

Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse

Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst



Universitätsverlag Freiburg Schweiz
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bachmann, Manuel:
Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst/Manuel Bachmann. – Freiburg, Schweiz: Univ.-Verl.; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1996
(Orbis biblicus et orientalis; 148)
ISBN 3-7278-1077-7 (Univ.-Verl.)
ISBN 3-525-53784-0 (Vandenhoeck & Ruprecht)
NE: GT

Paulusdruckerei Freiburg Schweiz

ISBN 3-7278-1077-7 (Editions Universitaires)
ISBN 3-525-53784-0 (Vandenhoeck & Ruprecht)

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Untersuchung zum deutschen Strukturalismus ist von Herrn Prof. Dr. MARKUS WÄFLER angeregt worden.
Den Herren lic. phil. THOMAS HOFMEIER und lic. phil. CHRISTOPH SCHNEIDER danke ich für Hinweise, dem Herausgeber Herrn Prof. Dr. OTHMAR KEEL für die Aufnahme in die Reihe ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS und schließlich dem Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften der FREIWILLIGEN AKADEMISCHEN GESELLSCHAFT in Basel für finanzielle Unterstützung.

Basel, im Frühjahr 1996 MANUEL BACHMANN

Inhaltsverzeichnis

§ 1 Einleitung

Es ist eine Erkenntnis der neueren Philosophie, daß Wissenschaft die Struktureigenschaften der Gegenstände behandelt. Ein wissenschaftliches Theorieniveau ist erst dann erreicht, wenn die Aussagen so weit formal durchgebildet sind, daß sie einer reinen Strukturbeschreibung gleichkommen. In Formalwissenschaften wie Logik und Mathematik fällt die reine Strukturbeschreibung mit dem wissenschaftlichen Verfahren zusammen; in den Naturwissenschaften bildet sie das Resultat der zur Anwendung kommenden Verfahren. Wie deshalb jene Erkenntnis für die Gebiete der Formal- und Naturwissenschaften unbestreitbar sein dürfte, so hat sie umgekehrt in den Geisteswissenschaften keine Verbreitung gefunden. Indessen, daß sie auf diesem immer wieder vor den Ansprüchen strenger Wissenschaftlichkeit bewahrten Feld ebenso unverbrüchliche Geltung besitzt, erweist sich daran, daß auch die Gegenstände der Geisteswissenschaften allein mittels struktureller Bestimmung exakt beschrieben, unterschieden und eingeordnet werden können.
Diese Erkenntnis bildet den Ausgangspunkt einer Theorie, die angesichts ihres formalen Charakters für die meisten Disziplinen der vergleichenden Kulturwissenschaft fruchtbar zu machen wäre, hingegen lediglich in einer Teildisziplin entwickelt und zur Anwendung gebracht wurde – in der Archäologie. Von ihren Begründern Friedrich Matz (1890–1974), Guido Kaschnitz von Weinberg (1890–1958) und Bernhard Schweitzer (1892–1966) verschieden bezeichnet, namentlich als Formgeschichte, Formanalyse, Strukturanalyse, Strukturforschung oder Strukturwissenschaft, kann sie hinsichtlich ihres Ideals einer rein strukturellen Bestimmung kultureller Gegenstände einheitlich unter den Titel 'Strukturalismus' gestellt werden.
Strukturalismus ist nicht gleich Strukturalismus. Man muß wissen, daß zum französischen Strukturalismus, wie er in den ethnologischen Forschungen eines Lévy-Strauss exemplarisch durchgeführt ist, inzwischen eine ganze Epoche der Archäologie geprägt hat und für dieselbe terminologisch geworden ist,[1] keinerlei Bezüge bestehen. Zwar versucht der französische Strukturalismus die Mechanismen kultureller Symbolsysteme ebenfalls formalisiert zu beschreiben, aber er stützt sich auf die Linguistik als Theoriebasis, während der hier gemeinte, deutsche Strukturalismus auf Mathematik und idealistische Philosophie zurückgreift. Dieser richtet sich auf die Erkenntnisziele der Archäologie und der Kunstgeschichte aus, genauer auf die Kunst- bzw. Artefaktanalyse, jener versteht sich als allgemeine Theorie vergleichender Kulturwissenschaft. Gerade für die Belange einer vergleichenden Kulturwissenschaft leistet der Strukturalismus Straussscher Prägung indessen wenig, da er von der zweifelhaften Prämisse ausgeht, daß für alle Kulturen derselbe Rationalitätstypus gültig ist. Gegenüber dieser Voraussetzung zeichnet sich der deutsche Strukturalismus dadurch aus, daß er über ein Beschreibungssystem verfügt, das für die Berücksichtigung kultureller Andersartigkeit prinzipiell offen ist. Ausstrahlung gewann trotzdem nur das Straussche Theoriegebäude, von dem es bereits diverse Abarten und Neuformen gibt; jener Strukturalismus, den wir hier aufgreifen, ist über die deutsche Archäologie nicht weit hinausgekommen – nicht weiter als

[1] Zur Archäologie mit Wurzeln im französischen Strukturalismus vgl.: Ino Rossi (ed.): The Logic of culture. Advances in structural theory and methods, London 1982. – Ian Bapty und Tim Yates (ed.): Archaeology after structuralism. Post-structuralism and the practice of archaeology, London 1990.

bis zur Wiener Schule der Kunstgeschichte. Er hat aber auch hier keine Breitenwirkung erlangt, sondern ist mit dem Generationenwechsel nach der Zeit seiner Begründer verstaubt. Da bekanntlich die Felder der Wissenschaftsgeschichte und der Wissenschaftstheorie in der Archäologie nicht sonderlich gepflegt werden,[2] widerfuhr dem deutschen Strukturalismus nicht mehr als eine enzyklopädische Beachtung im Rahmen einer Geschichte der Archäologie. Die Behandlung des Themas im Handbuch der Archäologie[3] ist eine Selbstdarstellung, unternommen vom Strukturalisten SCHWEITZER. In der zweiten Auflage des Handbuchs[4] hat die Abhandlung schulmeisterliche Verbesserungen, Streichungen und abschwächende Schlußbemerkungen seitens des Herausgebers erlitten. Der Vorderasien-Band[5] des genannten Handbuchs begnügt sich mit einem Abriß von vier Seiten. In der Wissenschaftsgeschichte der Archäologie von WEGNER[6], die sich ausdrücklich unter den Gesichtspunkt der Methode stellt, wird die Epoche der Strukturforschung gänzlich unterschlagen. Ebenfalls enttäuscht die Cambridge Enzyklopädie der Archäologie.[7] Zwar ist jüngst die Altertumswissenschaft der 20er Jahre aufgerollt worden,[8] Anlaß genug, den Strukturalismus nicht nur beim Namen zu nennen: HOFTERS Äußerungen über KASCHNITZ bezeugen aber nicht geringe Inkompetenz, wenn sie dessen methodischen Standpunkt zwischen philosophischem Irrationalismus und vergleichender Stilforschung plazieren, ihn der kunst- und geschichtsphilosophischen Spekulation verdächtigen, ihm nicht klassifikatorische oder formale, sondern "ontologische" Absichten unterstellen und was der Mißverständnisse mehr sind.[9]

Das Schweigen der Gelehrten erscheint umso merkwürdiger, als die vom Strukturalismus thematisierten Rahmenprobleme, wie Kulturbegriff, Typologie, Probleme des Stilbegriffs und Mathematisierung der Methoden, durchaus in der gegenwärtigen Diskussion[10] gehandelt

2 Bruce G. Trigger: A history of archaeological thought, Cambridge 1989 nennt für die Wissenschaftsgeschichte der Klassischen Archäologie nur wenige Namen, Schliemann, Curtius, Conze, mit welchen allein sich selbstverständlich keine Wissenschaftsgeschichte schreiben läßt. Die deutschen Schulen werden von der angelsächsischen durchgängig ignoriert. Vgl. Iain M. Mackenzie (ed.): Archaeological theory: Progress or posture ?, Aldershot etc. 1994. – Kenneth R. Dark: Theoretical archaeology, London 1995. – Peter J. Ucko (ed.): Theory in archaeology. A world perspective, London, New York 1995.

3 Bernhard Schweitzer: Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: Walter Otto (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, München 1939, S. 363–399.

4 Bernhard Schweitzer: Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, ergänzt von Ulrich Hausmann, in: Ulrich Hausmann (ed.): Handbuch der Archäologie. Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, München 1969, S. 163–203.

5 Barthel Hrouda: Vorderasien I. Mesopotamien, Babylonien, Iran und Anatolien, München 1971, S. 307–310.

6 Max Wegner: Geschichte der Archäologie unter dem Gesichtspunkt der Methode, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 191–201.

7 Andrew Sherratt (ed.): Die Cambridge Enzyklopädie der Archäologie, übersetzt von Claus Bruder u. a., München 1980.

8 Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995.

9 Mathias René Hofter: Die Entdeckung des Unklassischen: Guido Kaschnitz von Weinberg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 247–257.

10 Zum Kulturbegriff: Rolf Hachmann (ed.): Studien zum Kulturbegriff in der Vor- und Frühgeschichtsforschung, Bonn 1987. – Marlies Wendowski: Archäologische Kultur und Ethnische Einheit. Möglichkeiten und Grenzen der Identifikation, Diss. Hamburg 1994, Frankfurt 1995. – Zur Typologie wirft Leo S. Klejn: Archaeological typology, übersetzt aus dem Russischen von Penelope Dole, Oxford 1982 alle einschlägigen Fragen auf wie: was ist ein Typus, was sind die Zuordnungskriterien, was ist eine archäologisch bestimmbare Kultur? – In der Diskussion des Stilbegriffs werden Panofsky und Wölfflin in Margaret W. Conkey und Christine A. Hastorf (ed.): The uses of style in archaeology, Cambridge 1990 beiläufig erwähnt. – Zur Mathematisierung: Albertus Voorrips (ed.): Mathematics and information science in archaeology. A flexible framework, Bonn 1990. – Grundlagendiskussion wird betrieben in Lester Embree (ed.): Metaarchaeology. Reflections by archaeologists and philosophers, Dordrecht etc. 1992.

werden. Nicht weniger verwirrend ist, daß diejenigen, die strukturalistischer Artefaktanalyse erstaunlich nahe kommen, keinen Bezug zur strukturalistischen Schule erkennen lassen.[11]
Um das Versäumte nachzuholen, gliedert sich vorliegende Untersuchung in zwei Teile, in einen wissenschaftshistorischen und einen wissenschaftstheoretischen Teil. Diese Aufteilung erfordert allerdings eine Präzisierung hinsichtlich der Frage, inwiefern der Strukturalismus Gegenstand sowohl einer wissenschaftshistorischen als auch einer wissenschaftstheoretischen Betrachtung sein muß.
Archäologische Forschung beschränkt sich nicht auf das Dokumentieren des zutage geförderten Materials, vielmehr muß sie imstande sein, das Material, insbesondere die Artefakte, hinsichtlich eines kulturgeschichtlichen Gesamtzusammenhangs auszudeuten.[12] Für eine solche Ausdeutung sind neben technischen auch hermeneutische Methoden erforderlich, nicht zuletzt in denjenigen Fällen, in denen es sich um sogenannte Kunstprodukte handelt. Hier setzt der Strukturalismus ein. Er versucht, für die Ausdeutung von Kunstprodukten die geeigneten methodischen Mittel bereitzustellen.
Nicht nur beiläufig ist anzumerken, daß der Ausdruck 'Kunst' oder 'Kunstprodukt' im weitesten Sinne zu verstehen ist und, da wir nicht wissen, was 'Kunst' in einem uns fremden Symbolsystem bedeuten soll, für alle Artefakte stehen muß. 'Artefakt' bezeichnet eine Gegenstandsklasse, die alle anthropogenen Objekte ein- und lediglich Naturprodukte ausschließt.
Indem der Strukturalismus eine Methode der Kunst- und Artefaktanalyse begründet, gehört er zum Methodenbestand der Archäologie. In diesem Bereich versucht er eine methodologische Absicherung der Disziplin, soweit sich diese kunstwissenschaftlicher Mittel bedient. Es handelt sich nicht um eine bloße Methode, die zur Anwendung kommt, ohne daß sie selbst reflektiert und eigens formuliert würde, vielmehr tritt der Strukturalismus ausdrücklich als eine Methodentheorie auf. Bedingung einer Methodentheorie ist, daß sie sich mehr auf theoretische Überlegungen abstützt als auf vorgeprägte Ergebnisse der Realienforschung. Anderenfalls verfehlte sie ihre Aufgabe, der Realienforschung gegenüber eine methodische Leitfunktion ausüben zu können. In dieser Hinsicht gehört der Strukturalismus in die archäologische Wissenschaftstheorie. Diese Stellung betrifft aber nur den systematischen Ort innerhalb einer Theorie der Archäologie. Denn inhaltlich betrachtet, das heißt, seiner konkreten Anwendung in der Forschung und seinen Resultaten nach, bildet der Strukturalismus einen Gegenstand der archäologischen Wissenschaftsgeschichte und muß im historischen Kontext abgehandelt werden. Zudem soll er einer wissenschaftstheoretischen Betrachtung hier hinsichtlich darauf unterzogen werden, daß er eine Theorie verkörpert, welche auf ihre Möglichkeiten und auf ihre Begründung hin diskutiert werden muß.

[11] So bei Dorothy K. Washburn: Style, perception and geometry, in: Christopher Carr und Jill E. Neitzel (ed.): Style, society, and person. Archaeological and ethnological perspectives, New York, London 1995, S. 101–122, die hinsichtlich ihrer Theorie und deren Anwendung als Strukturalistin bezeichnet werden muß.

[12] Zu diesem Problem liefert Merrilee H. Salmon: Philosophy and archaeology, New York etc. 1982 neopositivistische Wissenschaftstheorie.

Erster Teil

Wissenschaftsgeschichte

§ 2 AUSGANGSLAGE

Wissenschaftsgeschichtlich gesehen reichen die Wurzeln des Strukturalismus in die Kunstwissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts. Die dort unternommene Ausarbeitung kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe wurde nach der Jahrhundertwende von der klassischen Archäologie aufgegriffen. Diese Aufnahme wird verständlich, sobald man die eigentümliche Forschungssituation jener Zeit betrachtet.

Bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein waren von der griechischen Kunst nur diejenigen Stücke bekannt, welche die Römer geschätzt und deshalb in Form von Kopien überliefert hatten. Der Begriff von griechischer Kunst, den die Sammler seit der Renaissance in das neuzeitliche Bildungsgut einbrachten, hatte sich anhand willkürlich ausgezeichneter Exemplare ausgeprägt. Bezeichnend ist GOETHES Begegnung in Rom mit einem Gipsabguß eines antiken Marmorkopfs, in welchem der Dichter in ekstatischer Schau die Essenz der griechischen Götter, "das erhabene, einzige Götterbild",[13] zu erblicken glaubte, später indessen sich jener Kopf als Portrait einer Sterblichen, einer römischen Frau, entpuppte.[14] Die griechische Kunst schlechthin war in dem vorgefundenen Stil des römischen Überlieferungsgutes ausgemacht. Exemplare der heute sogenannten archaischen Kunst waren nur vereinzelt zutage gekommen. Da sie der vorgenommenen Definition des Griechischen widersprachen, wurden sie nicht als Repräsentanten eines eigenen Stils, sondern als Mißbildungen verstanden, die der Korrektur durch das Klassische bedürfen. Dies ging so weit, daß an fragmentierte archaische Skulpturen sogar mit Hammer und Meißel Hand angelegt wurde, um sie in Richtung auf das klassische Ideal zu ergänzen. Auf die Weise wurde der berühmte dänische Bildhauer THORVALDSEN im Jahre 1816 an den 1811 gefundenen Giebelskulpturen des Aphaiatempels von Aegina tätig.[15]

Seine reductio ad absurdum erfuhr dieser dogmatische Stilbegriff erst durch die neue Fundlage im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts. Auf der athenischen Akropolis wurden im Perserschutt archaische Skulpturen entdeckt, desgleichen in den Ausgrabungen von Olympia. Ein riesiges archaisches Fundmaterial mußte nun bewältigt werden. Mit der Entdeckung der archaischen griechischen Kunst wurde bewußt, daß jener Stil, der bislang als feststehendes Merkmal griechischer Kunst galt, einem Werden und Vergehen unterworfen ist und damit gerade nicht paradigmatisch fixiert werden kann. Mit der Erkenntnis der Wandelbarkeit dessen, was man als Stil bezeichnete, wurde die bisherige Typologisierung über den Stilbegriff unmöglich. Das neu entdeckte archaische Material ergab, daß die über 'den griechischen Stil' definierte griechische Kunst gar nicht mehr zu erkennen war.

So tauchte zwangsläufig die Frage auf, was denn noch in der Kunstentwicklung als Substanz der Modifikationen, als Grundlage und Beharrendes der stetigen Stilveränderungen, aufgefaßt werden kann. Gerade auf diese Frage nach einer Substanz versuchten die Struk-

[13] Johann Wolfgang Goethe: Werke, Weimarer Ausgabe, Abt. 4, Bd. 38, Weimar 1906, S. 67.

[14] Gerhart Rodenwaldt: Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona, in: Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Bd. 102 (1942), S. 7.

[15] Zur Restauration der Aeginiden durch Thorvaldsen äußerte sich zuletzt Raimund Wünsche: "Perikles" sucht "Pheidias". Ludwig I. und Thorvaldsen, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (ed.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1991, S. 314 f.

turalisten mit dem Strukturbegriff eine Antwort zu geben. Rein historisch betrachtet ist der Strukturalismus als Reflex auf die besondere Forschungslage der damaligen Archäologie zu verstehen. Insbesondere die zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts markieren eine Zeit konzeptioneller Neuorientierung, eine Zeit, in der man sich mit archäologischen Arbeiten "Flugblätter eines neuen Sehens von Hand zu Hand"[16] reichte.

§ 3 Historische Entwicklung der Theorie

Für die Theoriebildung des Strukturalismus ist charakteristisch, daß er in der Archäologie keine Vorformen besitzt, sondern mit einer geschlossenen Ausarbeitung einsetzt. Das über Etappen auseinandergezogene Gedankengebäude, das ihm vorausgeht, wird in der Kunstwissenschaft entworfen.
Im neunzehnten Jahrhundert, nach dem Ausklingen der Philosophie Hegels, übernimmt als philosophische Grundlagendisziplin aller Wissenschaften der Positivismus die Herrschaft. Die Realwissenschaften bauen von nun an auf der Begriffsbasis der Philosophie des "Gegebenen", der sinnlichen Daten. So auch die Kunstwissenschaft. Sie ist insofern positivistisch geprägt, als sie einen ihrer Grundbegriffe, den Begriff des Stils, in Abhängigkeit vom Handgreiflichen stellt, dem Material, den Verarbeitungstechniken und dem Zweck des Kunstwerks. Dies ist bei Gottfried Semper (1803–1879), dem neben Schinkel bedeutendsten Architekten des 19. Jahrhunderts, in seinem Werk über Stil[17] breit ausgeführt. Nur das empirisch Verifizierbare kann Gegenstand der Kunstwissenschaft werden. Bei der Ausgrenzung der konkret bestimmbaren Faktoren Material, Technik und Zweck wird zwar die Existenz einer ideellen Komponente zugegeben, diese ideelle Komponente aber bleibt unbestimmt.
Von diesem Ausgangspunkt aus treten Vorläufertheorien des Strukturalismus auf. Vorläufer waren, neben Mit- und Nebenläufern, Alois Riegl (1858–1905), Heinrich Wölfflin (1864–1945) und Erwin Panofsky (1892–1968) mit ihren Theorien einer immanenten Gesetzlichkeit der Stilentwicklung. Es sind dies Theorien, die das Substanzproblem in der Stilforschung zu lösen versuchen. Sie alle haben mit dem Strukturalismus gemein, hierfür jene im positivistischen Stilbegriff nur diffus bezeichnete ideelle Komponente genauer zu bestimmen.
Riegl ersetzt in seinem Werk über die spätrömische Kunstindustrie[18] das einstellige Ästhetikmodell des Positivismus, das von der materiellen Verfassung des Kunstwerks ausgeht, durch ein zweistelliges. In diesem Modell bildet das konkrete Kunstwerk nur eine Hinsicht, die als solche zur Stilbestimmung nicht hinreicht, sondern erst in einer zweiten Hinsicht, einer ideellen Größe, zu verstehen ist. Daß Riegl, wie von Kaschnitz nachdrücklich bemängelt, vom Positivismus beeinflußt bleibt, zeigt sich darin, daß er den formalen Begriffsrahmen der

[16] Karl Schefold: Neue Wege der Klassischen Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 183.

[17] Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Textile Kunst, Bd. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 2. Aufl. 1878/79.

[18] Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 1. Teil, Wien 1901, Neudruck Wien 1927.

Stiltypologie aus dem physiologischen Wahrnehmungsvorgang ableitet. Maßgebend für die in Frage stehenden Künste sind Sehsinn und Tastsinn. Die gesamte Kunst des Altertums wird entsprechend in drei Perioden unterteilt: in eine taktische oder haptisch-nahsichtige (ägyptische Kunst), in eine haptisch-optische oder normalsichtige (klassische griechische Kunst) und in eine optische oder fernsichtige (Kunst der späten römischen Kaiserzeit). Diese Begrifflichkeit erschöpft sich in einem Phänomenalismus, indem sie sich lediglich auf die unmittelbare, rein sinnliche Präsenz des Kunstwerks bezieht.
Darüber hinaus entwickelt RIEGL eine Theorie des "Kunstwollens". Dabei dürfte er weniger an die Lebensphilosophie eines BERGSON als vielmehr an die SCHOPENHAUERsche Kunstphilosophie angeknüpft haben, nach welcher Kunst die ideelle Vergegenständlichung eines zugrundeliegenden dynamischen Prinzips ist, das als Wille bezeichnet wird. RIEGL unterscheidet zwischen "äußerem Stilcharakter" und "Stilprinzip". Der Stilcharakter betrifft die eine Stelle seines Modells, die aus dem Wahrnehmungsvorgang abgeleiteten Formmöglichkeiten des Kunstwerks, wie es sich phänomenal darbietet. Das Stilprinzip dagegen bezieht sich auf die zweite Stelle im Modell des Kunstwerks, auf die ideelle Komponente, die komplementär zur ersteren steht. Das Stilprinzip zielt implizit über den phänomenalistischen Rahmen hinaus und bezieht sich auf eine basale Ebene, auf eine strukturelle Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks, mit der das Kunstwollen greifbar wird. Dieses Kunstwollen darf allerdings nicht als ein bewußtes Wollen, als ein Wählen zwischen überblickten Möglichkeiten, mißverstanden werden. Es handelt sich vielmehr um einen ästhetischen Drang, der unbewußt determiniert ist.
Dies ist dahingehend zu verstehen, daß das Kunstwollen letztlich eine kulturkonstituierende Funktion besitzt. Es bezieht sich direkt auf den geistigen Gesamtkomplex einer Kultur; die Kunst selbst ist Produkt, Ausdruck und Definition dieses geistigen Komplexes, kurzum, die ausdrücklich gemachte Feststellung kultureller Identität. Mit dieser nicht mehr stiltheoretischen, sondern kunstphilosophischen These haben wir den Kern der Vorläufertheorien vor uns, den der Strukturalismus aufgreift. Mit HEINRICH WÖLFFLINS[19] kunstgeschichtlichen Grundbegriffen, die auf den Nachweis gesetzmäßiger Formensysteme führen, setzt sich an diesen Kern weiteres Fruchtfleisch an.
Mit der Rezension des Werkes von RIEGL, das einen "Wendepunkt, ja vielleicht sogar eine Revolution der historischen Betrachtung der bildenden Kunst"[20] darstelle, markiert KASCHNITZ das strukturalistische Programm, von der positivistischen Beschränkung auf den Wahrnehmungsvorgang zum Kunstwerk selbst vorzustoßen. Die Referenz auf die Substanz ist im Strukturbegriff kodiert, der die bisherigen Kategorien in mehreren Hinsichten ersetzt. Das Phänomenale des Kunstwerks bildet nicht mehr den einzigen Angelpunkt der Kunstbetrachtung, sondern es werden Bedingungen der Erscheinungsweise angepeilt. Zurückgegriffen wird hierbei auf RIEGLs Theorie des Kunstwollens. Nimmt man RIEGLs Theorie ernst, so muß jedes Kunstwerk in Zuordnung zu seiner kulturhistorischen Umgebung verstanden werden. KASCHNITZ bindet deshalb den Strukturbegriff an den Begriff kultureller Identität. Die Strukturanalysen in

[19] Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, 18. Aufl. Basel, Stuttgart 1991.
[20] Guido Kaschnitz von Weinberg: Rezension zu Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, in: Gnomon, Bd. 5 (1929), S. 195–213, S. 196.

seinem Vermächtnis, dem opus magnum et postumum Mittelmeerische Kunst[21] – das die Herausgeber kurioserweise als "Fragment" einführen –, weisen diese Bindung empirisch nach, und zwar in einer beispiellosen Gesamtsichtung des Materials, die von den Anfängen bis zur Spätantike reicht, einer Analyse der Strukturtypen der vorderasiatischen, ägyptischen, hethitischen, mykenischen, griechischen, etruskischen und römischen Kunst.
Man wird sich fragen dürfen, ob sich überhaupt ein angemessener Gesichtspunkt finden läßt, der einer derart breit ausgreifenden Synopse als Leitfaden dienen kann. Das Ansinnen der Theorie wäre allerdings mißverstanden, wenn man übersieht, daß für die Transzendierung des Einzelstücks – und nichts anderes kann eine nichttautologische Analyse sein – die Verkettung des Materials, vorzüglich in Form typologischer Zuordnungen, gefordert ist. Gelingen solche, dann liefern sie Anhaltspunkte, den ersten oder letzten Schritt historischer Bestimmung vorzunehmen, nämlich Kulturkreise zu ziehen, kulturelle "Identitäten" auszumachen und deren interne Entwicklungen anhand ihrer Prinzipien nachzuvollziehen. Hier greift der Strukturbegriff, der als Raumstruktur definiert ist. Die Raumrelationen des zur Ausdeutung anstehenden Artefakts dienen als Leitkategorie der Strukturanalyse. Methodisch setzt diese beim Einzelstück an, dessen Erscheinungsbedingungen nun als seine in ihm abgebildeten Raumverhältnisse bestimmt sind.
"Zu den wichtigsten methodischen Grundlagen der Strukturforschung rechnen wir daher das Ausgehen vom Existentiellen des Kunstwerks. Dazu gehört in erster Linie die objektive Feststellung des Verhältnisses, in dem der Formungswille zu Körper und Raum als Kategorien unserer sinnlichen Wahrnehmung und Medien der Formgestaltung steht. Die Bedeutung dieses Verhältnisses wurde von der kunstgeschichtlichen Forschung zwar immer wieder betont, doch beschränkt sich diese im wesentlichen auf die Aufstellung abstrakter Theorien. Zum Unterschied von diesen Theorien geht die Strukturforschung von der Untersuchung des tatsächlich gegebenen historischen Materials aus, die bisher nur in einzelnen Fällen durchgeführt wurde, und sucht erst auf Grund dieser objektiven Feststellungen zu einer Deutung der metaphysischen Wurzeln und Ausdrucksgehalte des schöpferischen Wesens vorzudringen, die schon in diesen allgemeinsten Voraussetzungen der Formbildung enthalten sein müssen."[22]
KASCHNITZ arbeitet zwar mit Begriffen wie 'Gravitation', 'Masse', 'Kraft', 'Energie', letztlich aber hat er immer räumliche Beziehungen im Auge und sucht für sie lediglich bildhafte Ausdrücke. Alle von ihm verwendeten Termini beziehen sich auf das räumliche Koordinatensystem der Anschauung, in dessen Gitter die Materie dargestellt wird. Die Raumrelationen werden dabei nicht auf Sehformen im Sinne des physiologischen Wahrnehmungsvorgangs

[21] Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3]. – Zeitlebens publizierte oder vom Autor zur Publikation bestimmte Strukturforschungen sind: Guido Kaschnitz von Weinberg: Die Grundlagen der antiken Kunst, Bd. 1: Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt 1944, Bd. 2: Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt 1961. – Guido Kaschnitz von Weinberg: Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta, in: Reinhard Herbig (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler. Jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950, S. 311–397.

[22] Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3], S. 15.

zurückgeführt, sondern auf eine "Funktion der metaphysischen Vorstellungskraft".[23] Damit ist der innere Blick gemeint, die Wirklichkeitswahrnehmung in ihrer Totalität, die Perspektive der kulturellen Identität, die Raumperspektive als "symbolische Form".[24]

Diese Gleichung zwischen Perspektive und symbolischer Form stellt der Kunsthistoriker PANOFSKY[25] auf, der RIEGLS Theorie des Kunstwollens weiterbearbeitet, jedoch Perspektive und Raumanschauung im Hinblick auf den mathematischen Raum trennt, wie ihn die Renaissance mit der mathematisch durchkonstruierten Perspektive ausbildete; die Beziehung des mathematischen zum anschaulichen, zu Typen gestaltbaren Raum, wie ihn der Strukturalismus versteht, wird zum erörterten Problem. PANOFSKY bleibt dabei grundsätzlich im Horizont der Theorie RIEGLS befangen, geht doch auf letzteren das Mißverständnis zurück, die Perspektive der Renaissancekunst als Entdeckung des Raumes schlechthin einzuschätzen und den antiken Kulturen, um sie kunstgeschichtlich zu charakterisieren, die Kenntnis des Raumes als künstlerischen Gegenstandes abzusprechen. Gewicht bei PANOFSKY aber behält – womit er als waschechter Strukturalist in Erinnerung bleibt – die als räumliche Durchsicht auf die Welt gefaßte unverbrüchliche Verbindung von Raumanschauung und Weltvorstellung.[26]

Alle diese neuen Ideen keimen auch in der Philosophie, bei OSWALD SPENGLER (1880–1936). Auf dem Fundament von Raumbegriff und Mathematik errichtet er das Gebäude einer umfassenden Kulturmorphologie. In seinem nach wie vor imposanten Hauptwerk, dem Untergang des Abendlandes[27], wird dem vieldeutigen Ausdruck 'Kultur' über den Symbolbegriff und diesem über den Raumbegriff ein Weg zu einem präzisen Verständnis gebahnt: "Symbole, als etwas Verwirklichtes, gehören zum Bereich des Ausgedehnten. Sie sind geworden, nicht werdend – auch wenn sie ein Werden bezeichnen –, mithin starr begrenzt und den Gesetzen des Raumes unterworfen. Es gibt nur sinnlich-räumliche Symbole. Schon das Wort Form bezeichnet etwas Ausgedehntes im Ausgedehnten ..."[28] Und an anderer Stelle heißt es: "Die Art der Ausgedehntheit soll von nun an das Ursymbol einer Kultur genannt werden. Die gesamte Formensprache ihrer Wirklichkeit, ihre Physiognomie im Unterschiede von der jeder anderen Kultur und vor allem von der beinahe physiognomielosen Umwelt des primitiven Menschen ist aus ihr abzuleiten; denn die Deutung der Tiefe [des Raumes] erhebt sich nun zur Tat, zum gestaltenden Ausdruck in Werken, zur Umgestaltung des Wirklichen, die nicht mehr wie bei Tieren einer Not des Lebens dient, sondern ein Sinnbild des Lebens aufrichten soll, das sich aller Elemente der Ausdehnung, der Stoffe, Linien, Farben, Töne, Bewegungen bedient, und oft noch nach Jahrhunderten, indem es im Weltbild späterer Wesen auftaucht

[23] Siehe die gesamte Einleitung bei Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3], S. 1–21..

[24] Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3], S. 18 ff.

[25] Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig, Berlin 1927, S. 258–330. Der Begriff der symbolischen Form stammt entweder von Panofsky selbst oder aber von einem anderen berühmten Benutzer der Bibliothek Warburg, von Ernst Cassirer.

[26] Vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig, Berlin 1927, S. 270.

[27] Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1927–31, ungekürzte Sonderausg. in 1 Bd., München 1979.

[28] Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1927–31, ungekürzte Sonderausg. in 1 Bd., München 1979, S. 214.

und seinen Zauber übt, von der Art zeugt, wie seine Urheber die Welt verstanden haben."[29] In diesen gedrängten Worten sind die wichtigsten Gedanken des Strukturalismus ausgesprochen.

In der Kunstwissenschaft führt der Weg von PANOFSKY weiter zu HANS SEDLMAYR (1896-1984), der ausgiebig den Strukturbegriff benutzt, seine Untersuchungen als Strukturanalyse bezeichnet[30] und direkt auf den harten Kern der Theorie zurückgreift. Verlust der Mitte[31] – der Titel seiner wichtigsten Abhandlung, an der sich die Geister noch heute scheiden – bezeichnet die Strukturformel für die europäische Kunst der Neuzeit und der Gegenwart. Sie transzendiert alle Binnenunterscheidungen bezüglich Epoche und Stil, um rein mathematisch, in bezug auf den Raum und seine Relationen, gleichsam das konstitutionelle Zentrum einer stilistisch nur mühsam zu überblickenden Entwicklung zu treffen. Das konstitutionelle Zentrum ist zugleich das metaphysische, das geistige Zentrum des Kunstwerks, dessen ideeller Hintergrund, der ausschließlich topologisch gewonnen wird, das heißt, streng nur über eine Raumlehre. Das Schlußverfahren vom Sichtbaren auf das Geistige, auf die Bedeutung, auf die im Artefakt indizierte Idee, ist mathematisch fundiert. Die "Methode der kritischen Formen", wie SEDLMAYR sein Verfahren nennt, reinigt die Kunstinterpretation von der Schöngeisterei.

Die Methode der kritischen Formen "beruht im wesentlichen auf folgender Überlegung: Unter den Formen, in denen eine Epoche sich im Felde der Kunst verkörpert, sind radikal neue immer selten ... Und weil radikale neue Formen so selten sind, liegt es nahe, sie als bloße Absonderlichkeiten zu nehmen, ... als Entgleisungen oder Absurditäten ... Es ist vielmehr geradezu zum heuristischen Prinzip zu machen, daß sich in solchen absonderlichen Formen Eigentümlichkeiten enthüllen, die in gemäßigter und deshalb weniger auffallender Weise auch sonst das Schaffen einer Zeit bestimmen, dessen Eigenart in ihnen gleichsam auf die Spitze getrieben wird."[32] Was die Anwendung dieser Methode auf die neuzeitliche Kunst des Abendlandes hergibt, ist bestechend. SEDLMAYR gelangt, durch Analyse der jeweils kritischen Formen, zu einer Mathematisierung der Kunstepochen. Ihm gelingt die Abbildung der Kunstgeschichte auf ein cartesisches Koordinatensystem. Auf diese Grundlage, die ihm die Bestimmung der Raumrelationen liefert, stützt sich er sich, wenn er schließlich zur Formulierung eines Entwicklungsprinzips der abendländischen Kunst seit 1760 ansetzt, eines Entwicklungsprinzips, das dem Titel seiner Untersuchung eine primär geometrische, gravitationstheoretische und hierauf bezogene anthropologische Bedeutung zuweist und weniger (was unbestrittenermaßen auch anklingt) eine theologische, metaphysische: "Verlust der Erdbasis"[33] – eine Formel, die auf allen Ebenen des sichtbaren Artefakts wie der geistigen Einordnung des Menschen in die Welt aufgeschlüsselt wird.

[29] Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1927–31, ungekürzte Sonderausg. in 1 Bd., München 1979, S. 226.

[30] Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1955.

[31] Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, 10. Aufl. 1983.

[32] Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, 10. Aufl. 1983, S. 9.

[33] Vgl. Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, 10. Aufl. 1983, bes. S. 87.

Im Schatten SEDLMAYRS steht WERNER HAGER, der die Theorie aufmerksam aufnimmt. Unter Berufung auf RIEGL und SCHWEITZER versteht er eine abendländische Kunstgeschichte sinnvoll nur als eine Geschichte ihrer Raumkonzeptionen; für alle Künste, selbst für Dichtung und Musik, ist eine Analyse der in ihnen ausgedrückten Raumvorstellungen einzufordern. Der Raum wird schlechthin zur "Stätte des Kunstwerks".[34]
Mit dem Begriff der Raumstruktur als Grundkategorie der Artefaktanalyse zieht der Strukturalismus die in der Kunstwissenschaft vorgezeichnete Theorielinie aus und verselbständigt sich zu einer spezifisch archäologischen Kunsttheorie. Die Eigenständigkeit des Strukturalismus gegenüber PANOFSKYS Kunsttheorie, die den Raumbegriff in der Kunst auf die mathematische Perspektive der Renaissance einschränkt, wird bei MATZ deutlich, der durchgängig vom anschaulichen Raum ausgeht. In seinem Standardwerk über die frühkretischen Siegel[35], die KASCHNITZ' Untersuchungen noch vorausgeht, demonstriert er, wie die Raumanschauung sich als Strukturform vom Ornament bis zur Architektur bestätigt. Hier wird ebenfalls das gesamte anstehende Material – Siegel, Keramik und Plastik – des vorderasiatischen, ägyptischen, hethitischen und kretischen Kulturkreises herangezogen und die jeweils entsprechende Raumstruktur herausgearbeitet. Eine Vertiefung hinsichtlich des Griechischen erfahren die Untersuchungen in MATZ' Geschichte der griechischen Kunst.[36]
Neben diesen drei groß angelegten Untersuchungen stehen eine Reihe kleinerer Arbeiten zur griechisch-archaischen, ägyptischen und vorderasiatischen Kunst, insbesondere von KASCHNITZ[37], daneben auch von MATZ[38]. Eine Pionierleistung stellen SCHWEITZERS Beobachtungen zum geometrischen Stil dar.[39] Als Strukturalisten zu erkennen sind aber auch GERHARD KRAHMER (1890-1931), VALENTIN KURT MÜLLER und, wenngleich verschleiert, ERNST LANGLOTZ[40].
KRAHMER arbeitet mit der überaus fruchtbaren Unterscheidung zwischen hypotaktischem und parataktischem Raum, zwischen dynamischer Unterordnung der Teile unter ein Raumganzes gegenüber derer statischen Gleichordnung. Bezogen auf die Plastik ergeben sich, legt man diese zwei verschiedenen Raumstrukturierungen zugrunde, zwei entsprechend unterschiedliche Auffassungen des menschlichen Körpers. Einmal als "Organismus, der durch sich in

[34] Werner Hager: Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale, 10. Jg. (1957), S. 632 (Zitat eines Ausspruches von H. Focillon).

[35] Friedrich Matz: Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stils, Berlin, Leipzig 1928.

[36] Friedrich Matz: Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt 1950.

[37] Gesammelt zugänglich in Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur, hrsg. von Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 1].

[38] Weitere wichtige Arbeiten sind: Friedrich Matz: Die Ägäis, in: Reinhard Herbig (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler. Jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950, S. 179–308. – Friedrich Matz: Torsion. Eine formenkundliche Untersuchung zur aigaischen Vorgeschichte, in: Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1951, Nr. 12, S. 991–1015. – Friedrich Matz: Bemerkungen zur römischen Komposition, in: Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1952, Nr. 8, S. 625–647. – Friedrich Matz: Kreta und frühes Griechenland. Prolegomena zur griechischen Kunstgeschichte, Baden-Baden 1962, 2. Aufl. 1964.

[39] Bernhard Schweitzer: Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 1–152.

[40] Ernst Langlotz: Frühgriechische Bildhauerschulen, Nürnberg 1927, bes. S. 13.

allen seinen Partien bestimmt ist, insofern alle seine Bewegungskomplexe aufeinander Bezug nehmen, ineinander wirken und gleichsam von einem Punkt aus regiert, um einen Kern versammelt und ihm untergeordnet erscheinen", andererseits, "indem wir von den einzelnen Körperteilen ausgehen", "ein jeder dieser Teile in seiner ihm besonders eigentümlichen, charakteristischen Form gesehen" wird und das Aufbauprinzip "einen erzählenden Charakter [erhält], indem es die Teile beschreibt und aneinanderfügt ... ohne Bewußtsein des einheitlich bewegenden Zentrums".[41] Hypotaxe und Parataxe sind als Kategorien insbesondere für die strukturalistische Analyse der Plastik fundamental, und zwar für die Bestimmung der hypotaktischen Raumstruktur des Griechischen in Abgrenzung vom parataktisch geleiteten Ägyptischen und Vorderasiatischen.
Parallel zu KRAHMER geht MÜLLER vor, der die Typenbildung der gesamten Plastik im ägäischen Raum, in Vorderasien, Kleinasien und Griechenland vom Neolithikum bis in die griechisch-archaische Zeit verfolgt. Mit seiner Habilitationsschrift[42] fügt er der strukturalistischen Bibliothek eine vierte Monumentalsichtung des Materials ein.
Alle diese Arbeiten sind, abgesehen von einem Strukturvergleich zwischen griechischer und ägyptischer Plastik von KASCHNITZ,[43] Produkte aus der Zeit zwischen 1920 und 1940. Erwähnung verdient noch NIKOLAUS HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, der 1964 eine Untersuchung[44] vorlegt, in der die Struktur der griechisch-geometrischen Plastik aus ihrem Verhältnis zum Raum bestimmt wird.
Mit dem Raumbegriff als definiens der Struktur des Kunstwerks nehmen die Strukturalisten unausgesprochen auf ältere Kunsttheorien Bezug.[45] Neben jener von ERNST TROSS, der mit der Relation zwischen "Raumwert und Funktionswert"[46] arbeitet und sich bereits in seiner Dissertation von 1913 als gleichsam vorzeitiger Strukturalist gebärdet, sind diejenigen von ADOLF VON HILDEBRAND (1847–1921) und HEINRICH ALFRED SCHMID zu nennen, bezüglich deren eine exemplarisch verfahrende Untersuchung wie die von BRINCKMANN[47] als mustergültige Anwendung auftritt. HILDEBRAND[48] erörtert den kunstgeschichtlichen Formbegriff und bestimmt den Raum als allgemeinstes Verhältnis sowohl des Kunstwerks zur Natur als auch des Be-

[41] Gerhard Krahmer: Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst, in: 28. Hallesches Winckelmannsprogramm, Halle 1931, S. 5, 7 ff. – Vgl. die für die Methode sehr bezeichnende, postum publizierte Untersuchung von Gerhard Krahmer: Hellenistische Köpfe, vorgelegt von H. Tiersch, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Göttingen 1936 [Altertumswissenschaft NF, Bd. 1, Nr. 10], S. 217–255.

[42] Valentin Müller: Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.), Augsburg 1929. – Frühere Arbeiten: Valentin Müller: Die monumentale Architektur der Chatti von Bogazköi, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 42 (1917), S. 99–203. – Valentin Müller: Die Raumdarstellung der altorientalischen Kunst, in: Archiv für Orientforschung, Bd. 5 (1928), S. 199–206.

[43] Aus dem Jahre 1946, wiederabgedruckt in: Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur, hrsg. von Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 1], S. 146–155; siehe dort weitere spätere Aufsätze.

[44] Nikolaus Himmelmann-Wildschütz: Bemerkungen zur geometrischen Plastik, Berlin 1964.

[45] Zur Kategorie des Raumes in der älteren Kunstwissenschaft siehe Hans Jantzen: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung, Jg. 1938, Heft 5. Jantzen geht bis auf Leonardo zurück.

[46] Ernst Tross: Studien zur Raumentwicklung in Plastik und Malerei, Diss. Giessen 1913, S. 7.

[47] Albert E. Brinckmann: Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1922.

[48] Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

schauers zum Kunstwerk. Auf ihn geht der terminus technicus "Raumwert der Erscheinung"[49] (des Objekts oder des Kunstwerks) zurück, aus dem Raumwert ist die "Form" des Kunstwerks abzuleiten. Diese Raumästhetik wird bei SCHMID[50] gleichsam vom Subjekt auf das Objekt verlagert. Form bedeutet nach SCHMID einen gesetzmäßigen Aufbau des Kunstwerks, der sich daraus ergibt, wie im Kunstwerk der Raum erscheint. SCHMID hat deshalb den Raumbegriff ausdrücklich als objektives Kriterium und den Raumwert als Träger der Stilentwicklung in die Kunsttheorie eingebracht.

§ 4 THEORETISCHE DARSTELLUNGEN

Die Strukturalisten haben gelegentlich ihre Theorie unabhängig von der Materialforschung dargestellt. So erläutert KASCHNITZ den Begriff der Struktur in einem Lexikonartikel[51], MATZ im Studium Generale[52] anläßlich einer Rückschau auf die ausgebliebene Aufnahme in der Archäologie. Die frühesten theoretischen Reflexionen stellt SCHWEITZER auf wenigen Seiten und beinahe unauffindbar inmitten seiner nicht kurzen Untersuchung über die geometrischen Stile an.[53] In den genannten Darstellungen wird allerdings exemplifizierend verfahren; als Theorieexposition können nur drei Texte gelten. Zum ersten derjenige, den SCHWEITZER im Handbuch der Archäologie über das Problem der Form in der Kunst des Altertums liefert,[54] zum zweiten derjenige, den MATZ in seiner Geschichte der griechischen Kunst[55] zur methodischen Orientierung gibt. Zum dritten ist SCHWEITZERS nicht gehaltene Leipziger Rektoratsrede zu nennen.[56] Hinzu kommen knappe Bemerkungen über Struktur und Form von WILHELM KRAIKER[57] und die bündige, mit dem Gütesiegel zu versehende Einführung von HAGER.[58]

[49] Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893, S. 39.

[50] Heinrich A. Schmid: Ueber objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Zugleich eine Recension, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 19 (1896), Sonderabdruck 1896, S. 269–284.

[51] Guido Kaschnitz von Weinberg: Ricerca di struttura, in: Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed.): Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Bd. 8, Rom 1966, S. 519–521; übersetzt in: Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur, hrsg. von Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 1], S. 198-202.

[52] Friedrich Matz: Strukturforschung und Archäologie, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 203–219.

[53] Bernhard Schweitzer: Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 115–121. Zur besseren Plazierung gesondert abgedruckt unter dem Titel: Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 13 (1918), S. 259-269.

[54] Bernhard Schweitzer: Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: Walter Otto (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, München 1939, S. 363–399.

[55] Friedrich Matz: Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und früharchaische Form, Frankfurt 1950, darin: Kunstgeschichte und Strukturforschung. Zur methodischen Orientierung, S. 1–36.

[56] Bernhard Schweitzer: Vom Sinn der Perspektive, Tübingen 1953 [Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 24].

[57] Wilhelm Kraiker: Struktur und Form, in: Wilhelm Kraiker (ed.): Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976, S. 261–266. Vgl. seine umständliche Kritik an den Resultaten von Krahmer, Matz und Kaschnitz, in Wilhelm Kraiker: Theorien zur archaischen Plastik, in: Wilhelm Kraiker (ed.): Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976, S. 235–260.

[58] Werner Hager: Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale, 10. Jg. (1957), S. 630–645.

Als theoretische Position SCHWEITZERS läßt sich Folgendes festmachen. Die Kunstwissenschaft hat von der Notwendigkeit auszugehen, Kategorien der Kunstbetrachtung kriteriologisch festzulegen. Als Kriterium gilt SCHWEITZER der Begriffsumfang möglicher Kategorien. Diese müssen die Vielfalt der historisch gewachsenen Stil- und Formtypen in der Funktion allgemeiner Bezugspunkte, schließlich eines letzten Bezugspunktes, übergreifen. Als solche Inbegriffe der Stil- und Formtypen gelten ihm gleichwertig Raum und Zeit, wobei er es offen läßt, inwiefern Zeit sich auf Kunst beziehen und in Kunst dargestellt werden kann.[59] Als letztes Bezugssystem der Strukturanalyse postuliert er ein undefiniert bleibendes Absolutes, das er auch als "letzten Existenzgrund" bezeichnet, zu welchem der Künstler oder die Kunst einer Kultur sich verhalte. Raum- und Zeitauffassung gelten ihm als Repräsentationen des Verhältnisses zu jenem Absoluten. In diesem Punkt spielt er den Metaphysiker unter den Strukturalisten, der Sache nach meint er aber nichts anderes als den engen Zusammenhang zwischen Kunst und dem geistigen Gesamtkomplex, der die Identität einer Kultur ausmacht.
Zu seiner Auffassung gelangt er über eine "transzendental-psychologische Betrachtungsweise".[60] Unter objektiven Kriterien versteht er näherhin "Kategorien des künstlerischen Schauens"[61]. Sie erlauben es, Plastik und Malerei gleichsam aus sich selbst heraus zu deuten: "Das Bestreben der vollkörperlichen Bildwerdung geht auf allseitige Begrenzung im unbegrenzten, dreidimensionalen Raum, die malerische Wiedergabe will Darstellung einer unbegrenzten Vielheit in der begrenzten, zweidimensionalen Fläche. Jede Skulptur, jedes Flächenbild ist ein je nach dem durch eine Reihe geschichtlicher und psychologischer Voraussetzungen bestimmten Vorstellungswunsch oder Vorstellungsvermögen des Schöpfers mehr oder weniger weit geführter Lösungsversuch der in diesen beiden Begriffspaaren ruhenden Gegensätze. Beide Grundformen des künstlerischen Denkens sind eine Bemeisterung des Unendlichen durch Abgrenzung, beide kennen den Raum als Voraussetzung der Erscheinung, ihr Unterschied besteht in der entgegengesetzten Stellung zum äußeren Raum."[62]
MATZ präzisiert die Methode, indem er klarstellt, daß es nicht um eine logische Systematik von Typen geht, wie sie die Kunstwissenschaftler des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Programm verfolgten, ein Entwicklungsgesetz der Formtypen ausfindig zu machen. Es geht allein um eine geschichtliche – zeitliche und örtliche – Zuordnung der auszumachenden Strukturtypen, die nur konstatiert und nicht gemäß einer hypothetischen logischen Gesetzmäßigkeit konstruiert werden können. In diesem Sinne äußert sich auch MÜLLER in einer methodischen Vorbemerkung. Das Einzelstück wird nicht "nach seinem Einzelwert und seiner nur ihm gehörigen Eigenart behandelt, sondern nach dem, was es an Wesenhaftem bietet, wofür es repräsentativ ist. So heben sich eine Anzahl von Gemeinsamkeiten aus einer Grup-

59 So spricht auch Kaschnitz mit Goethe von der Zeitlosigkeit der ägyptischen Kunst. Diese Beurteilung beruft sich auf die Mumifikation, die Pyramide und das Schweben der Gestalten, welche alle auf Dauer, auf Unveränderlichkeit und Unvergänglichkeit angelegt sind. Jedoch ist die Anlage auf Dauer nicht zwingend Negation von Zeit, sondern kann nicht weniger als Bejahung der Zeit in Form einer unendlichen Ausdehnung in der Zeit verstanden werden.

60 Bernhard Schweitzer: Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 121.

61 Bernhard Schweitzer: Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 117.

62 Bernhard Schweitzer: Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 118.

pe von Werken heraus; sie haben ihren Grund in einem gemeinsamen Formprinzip, das alle Einzelformen der betreffenden Werke bedingt und von einheitlicher Art ist. Indem es selbst nun individueller Art und an Ort und Zeit gebunden ist, grenzt es sich gegen andere ab. Dadurch stellt sich die Kunst ... nicht als ein loser Haufen von Werken dar, die mit minimalen Unterschieden zunächst sich aneinanderreihend, schließlich doch zu ganz verschiedenen und am Ende zusammenhangslosen Formen kommen, sondern als ein System von einerseits getrennten, anderseits in der Verwandtschaft sich abstufenden und aufeinanderwirkenden Formprinzipien."[63]

Um solche Affinitätssysteme rekonstruieren zu können, orientiert MATZ den Strukturbegriff auf den herkömmlichen Stilbegriff. Struktur ist komplementär zum Stil zu verstehen. So handelt es sich nicht um eine Substitution des Stilbegriffs durch den Strukturbegriff, der Stilforschung durch die Strukturforschung, sondern um eine Vertiefung der Analyse, die mit der Stilforschung als erster Stufe einsetzt, welche zwar notwendig ist, jedoch erst auf einer zweiten Stufe, eben in der Strukturbestimmung des Kunstwerks, ihre zureichende Begründung findet. Die Strukturforschung steht zur Stilforschung in einem Fundierungsverhältnis.

Den Strukturbegriff stützt MATZ auf den Verhältnisbegriff. Das Artefakt baut sich aus Verhältnisbeziehungen auf, aus denen es seine Form, seine Gestalt, seine Erscheinungsweise gewinnt. Die strukturalistische Analyse zielt exakt auf diese inneren Beziehungen des Artefakts, die in seinen Raumrelationen verkörpert sind. Plausibel wird das im Hinblick auf die Erscheinungsform des Kunstwerks, die primär eine räumliche ist. Demzufolge ist der Struktur- oder Formbegriff auf den Raumbegriff zurückzuführen. Der Zeitbegriff, der bei SCHWEITZER noch eine Rolle spielt, wird fallengelassen, weil er sich nicht an der Erscheinungsform des Kunstwerks festmachen läßt.

§ 5 ERGEBNISSE

In der Anwendung ihrer Methode sind die Strukturalisten zu eindeutigen Ergebnissen gelangt. Eine Sichtung des Materials zeigt, daß die Verknüpfung von Raumkonzeption und kultureller Identität hält, was sie verspricht. Seinen Niederschlag findet dieser Zusammenhang in allen Epochen der kulturellen Entwicklung, deutlich greifbar bereits im kupfersteinzeitlichen Übergangsfeld zu den sogenannten Hochkulturen.

Im Paläolithikum existieren weder Raumkonzeptionen noch Kulturunterschiede. Die bezüglich des Fundortes und der zeitlichen Einordnung auseinanderliegenden Artefakte des altsteinzeitlichen Menschen lassen von ihrer Erscheinungsform keinerlei Rückschlüsse auf voneinander typologisch abgrenzbare Kulturkreise zu. Ein Faustkeil gleicht dem anderen aufs Haar. Die paläolithischen Figuren schweben schwerelos, gezeichnete Figuren stehen, wenn überhaupt in Zusammenhängen, so noch nicht in räumlichen.

[63] Valentin Müller: Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.), Augsburg 1929, S. 2.



Abb. 1: Weibliche Figur, sogenannte Venus von Willendorf, aus Willendorf, Niederösterreich, jungpaläolithische Kulturgruppe: Gravettien, um 23 000 v. Chr.

Betrachten wir die berühmte Venus von Willendorf (Abb. 1)! Nicht nur infolge ihrer wulstigen Körperformen, denen ein ebenso mächtiger Kopf entwächst, scheint sie auf den ersten Blick gar nicht stehen zu können, vielmehr sind ihre Stummelfüße, gerade dadurch, daß sie sich in der Fortführung zu dicken Schenkeln aufblasen, schlechterdings nicht imstande, der Figur auf einer Fläche einen Stand zu bieten. Überdies muß es fraglich bleiben, ob für ihren Schöpfer die Figur überhaupt eine bevorzugte, "richtige" Stellung besaß; sie könnte auch liegen, oder aber, bedenkt man ihre kugelige Gesamtform, jegliche vertikale oder horizontale Stellung einnehmen. Dies ist untrügliches Anzeichen dafür, daß sie gar nicht für ein definiertes Dimensionssystem geformt wurde.

Ähnliches gilt für die Höhlenmalerei – auch wenn von Spezialisten immer wieder versichert wird, sie bezeuge räumliche Ordnung, Horizont, Perspektive usw. Verweilt man vor einer solchen Malerei (Abb. 2), dann fällt auf, daß es prinzipiell unmöglich ist, die Raumrelation nur einer einzigen Figur zu einer anderen exakt zu entscheiden: Welches Tier steht hinter dem anderen, welches berührt welches, welche Distanzen sind zu denken, wo ist oben, wo ist unten, liegen alle Figuren auf dem Boden, sind es bloß zur Zählung oder zur katalogmäßigen Erfassung addierte Einzelfiguren? Wo befindet sich der Betrachter bzw. der Zeichner, links unten, rechts unten, dort, wohin die Tiere blicken, oder steht er in einem Bezug zur dargestellten Menschenfigur? Die Fragen können deswegen nicht beantwortet werden, weil sie ein in sich ausgeprägtes kategoriales Raumsystem voraussetzen, das in der Darstellung offensichtlich noch gar nicht verfügbar ist.

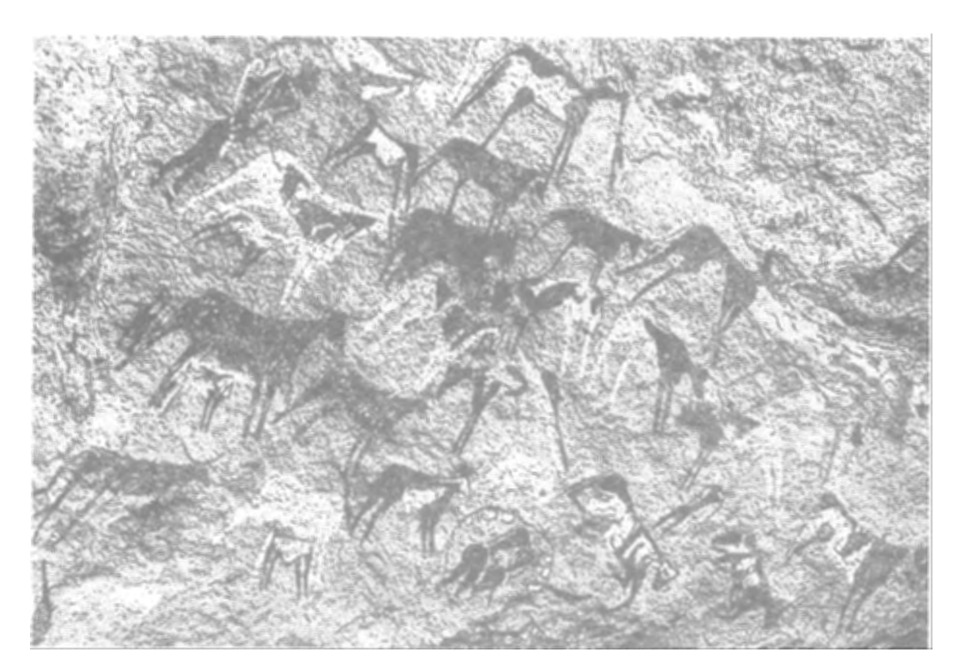


Abb. 2: Rinder und menschliche Figuren, steinzeitliche Felsmalerei, 'Ain Dū'a, Südost-Libyen

Für die Schärfung des analytischen Blicks auf Artefakte ist die Einsicht in die hier manifeste Gesetzmäßigkeit gleichsam das methodische Propädeutikum. Raumstrukturen entstehen erst mit Ausbildung einer Standlinie, einem Stehvermögen der Figuren. Denn von Raumbewußtsein kann erst gesprochen werden, wenn zumindest der Richtungsgegensatz zwischen oben und unten ausdifferenziert und als absolutes Bezugssystem festgelegt ist. Und dieses läßt sich allein über die Standlinie bestimmen, welche die Gravitationsverhältnisse des Körpers berücksichtigt. Erst die Erfindung der sowohl bei Figuren wie der Venus von Willendorf als auch der Höhlenmalerei fehlenden Standlinie bedeutet Bewußtwerdung und Bewältigung der Gravitationsverhältnisse.
Im Neolithikum entwickeln sich erste spezifische Raumstrukturen, indem Fläche und Gravitationslinie zueinander in Beziehung gesetzt werden. Durch die Ausbildung zusammenhängender Ornamentsysteme und eingerahmter Flächen zeigt sich eine Abstraktion auf die Fläche, welche in den steinzeitlichen Höhlenzeichnungen noch nicht vorhanden ist, weil die Fläche dort an einzelne Figuren gebunden bleibt und keinen Flächenzusammenhang ergibt. Ornamentsysteme und eingerahmte Flächen ergeben aber darüber hinaus noch keine Abstraktion auf einen zusammenhängenden Raum. Diese Abstraktion wird erst mit der Erkenntnis der Schwerkraftwirkung geleistet, und zwar dadurch, daß die mit der Schwerkraft gegebene dritte Dimension mit der Fläche über die Erfindung des rechten Winkels verbunden wird. Hieraus entwickeln sich die beiden Grundstrukturen der altorientalischen Raumvorstellung:

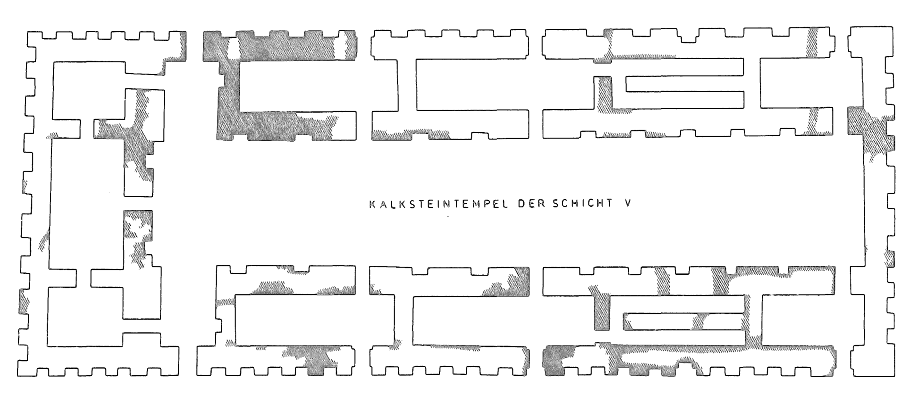


Abb. 3: Kalksteintempel von Eanna, Uruk

1. der orthogonale Koordinatenraum
2. der sphärische Raum.

Diese beiden Strukturen des Orthogonalen und des Sphärischen sind an sich Gegensätze. Das Fundamentalcharakteristikum der mesopotamischen Raumauffassung bildet aber gerade die Verbindung orthogonaler und sphärischer Strukturen.

In der Schrift, in der Glyptik, im Relief und in der Plastik läßt sich der orthogonale Koordinatenraum nachweisen. Auf gesellschaftlicher Ebene entspricht er der Konstituierung einer einheitlichen politischen Macht, indem Orthogonalität das Gravitative, Dauernde assoziiert. Die frühsumerische Monumentalarchitektur in Uruk (Abb. 3) folgt in Planung und Aufbau, in der

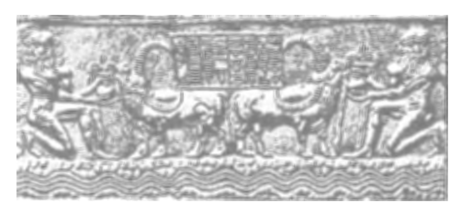


Abb. 4: Sogenanntes Wappensiegel: Siegel des Ibni-šarrum, Diener des Šar-kali-šarrī, Mitte 3. Jts.

Gesamtform wie in den Einzelheiten vollständig der orthogonalen Raumstruktur. Dabei sind Symmetrie und Axialität dominant. Bei den Rollsiegeln wird im Bild Orthogonalität realisiert, indem das Bild die Koordinatenordnung der Ebene übernimmt. Die Figuren stehen in einer wohldefinierten Reihenordnung. Die wappenartigen Tierdarstellungen, die auf Siegeln seit Uruk IV bezeugt sind, haben zum zentralen Strukturmerkmal die Symmetrie, die die orthogonale Ordnung nur noch bekräftigt (Abb. 4). Das Siegel selbst prägt durch Abrollung nichts anderes als einen orthogonalen Koordinatenraum in die undifferenzierte Fläche des Materials. Dasselbe Phänomen zeigt sich in der Entwicklung der Schrift. Die Schriftzeichen werden



Abb. 5: Schale aus Sāmarrā'



Abb. 6: Abdruck eines Stempelsiegels, althethitisch

in Form der erst allmählich auftretenden Zeilenschreibung fest mit der Fläche verbunden und gewinnen eindeutige Relationen zueinander, indem sie nach den Koordinatenachsen der Fläche ausgerichtet werden. Nicht weniger ist das Relief von einer orthogonalen Ordnung beherrscht, die mit der Verflachung aller Strukturen in die Alternative von Nebeneinander und Übereinander gar nicht deutlicher ausgedrückt werden kann. Und dieselbe Struktur wiederholt sich in der Plastik. Hier werden mit der Masse des Materials die orthogonalen Raumachsen verbunden. So entsteht die blockartige Form der mesopotamischen Plastik, wie sie am ausgeprägtesten frühsumerische Figuren verkörpern (Abb. 23 a).



Abb. 7: Abdruck eines Rollsiegels, Urukzeit

Die orthogonale Struktur wird nun von sphärischen Strukturen überlagert. In der Dekoration der Keramik ist der Kreis die Grundstruktur, die sich aus der Betonung von Zentrum und umlaufender Peripherie ergibt. Diese Betonung von Zentrum und Peripherie findet sich bereits in der Ḥalaf- und der Sāmarrā'-Keramik (Abb. 5, vgl. auch Abb. 31 a). Sie kehrt wieder bei den Stempelsiegeln, die Figuren zentrums- und nicht achsialsymmetrisch anordnen (Abb. 6). Die sphärische Grundstruktur dokumentiert sich aber selbst bei den orthogonal abdruckenden Rollsiegeln, namentlich in der Zylinderform des Siegels einerseits und in den unendlichen in sich zurücklaufenden Figurenbändern andererseits. Letztere, die unendlichen Figurenbänder, wie sie das urukzeitliche Rollsiegel in Abb. 7 darstellt, sind insofern in

sich zurücklaufend, als die Abrollung mit einer Drehung die bruchlose Entsprechung zwischen linkem und rechtem Bildrand ergibt. Infolgedessen besitzt das Muster in der Horizontalen keine Grenze, vielmehr ist es selbstbezüglich: es reproduziert die Unendlichkeit des Kreises in seinem Gegensatz, im Linearen. Umgekehrt heißt das den Betrachter, das Lineare letztlich immer als Abrollung des Kreises zu lesen, als Funktion desselben.

Alle genannten Formen können als vorderorientalische Rundkomposition zum Typus zusammengefaßt werden. Denn die sphärische Raumauffassung, die von der Rundkomposition vorausgesetzt wird, bekundet sich nicht nur in der Ornamentik als ausgezogener oder angedeuteter Kreis, sondern weiter in der Plastik als Zylinder, Kegel und Kugel: Die Statue (vgl. Abb. 33 a und 33 c) muß als lediglich vorübergehende Unterbrechung einer zylindrischen Grundform gelten, die sich im Ellipsoid des Sockels und im Kreis der Kopfbedeckung wiederherstellt, überdies gekrümmt ist und in der Fortführung wahrscheinlich als kreisförmig geschlossener Schlauch gedacht ist; der Schriftkegel – eine unzweckmäßigere Schreibunterlage gibt es nicht – ist belegt (Abb. 8); angeblich soll sogar eine eiförmig ausgefallene vorderorientalische Nachbildung eines ägyptischen Würfelhockers (für diesen vgl. Abb. 17) existieren, des Inbegriffs der Herrschaft der Würfelform, die sich im epigonalen Stück unerbittlich der Kugel beugen muß. In der architektonischen Innengestaltung der Räume begeg-

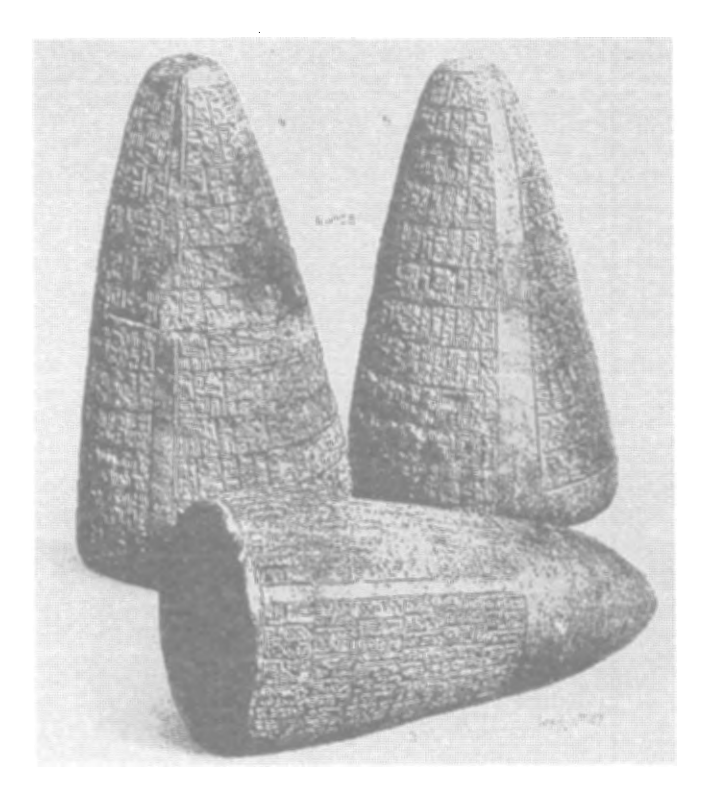


Abb. 8: Schriftkegel der Könige Enmetena und Irikagina

net der rundumlaufende Fries, der die Ecken der orthogonalen Raumgliederung übergeht und einer Projektion des sphärisch-unendlichen Figurenbandes auf die orthogonale Linearität des Gebäuderaumes gleichkommt. Man denke an die Darstellungen im Palast von Nimrūd, wo Prozessionen von einem Eingang aus links und rechts ohne Rücksicht auf Ecken und Unterbrechungen der Wände kontinuierlich rundumlaufen und sich zum Kreis schließen. Was die Ignorierung der Ecken angeht, so sind dieselben mit Bäumen dekoriert, deren Zweige auf die Seitenwände übergreifen (Abb. 9). Alle diese architektonischen Eigenheiten deuten jeden rechteckigen Raum zum Zylinder um. Als weiteres Beispiel für die Zylinderform sei der Schwarze Obelisk Salmanassars III. gennant. Hier bilden die Bilder trotz der eckigen Form und der Vertikalstreifen an den Kanten einen um die vier Seiten herumlaufenden Fries. Verstärkt noch findet sich dasselbe Prinzip auf dem Obelisken Aššurnaṣirpals aus Nimrūd, auf dem die Pferde mit ihren Köpfen um die Ecken herum blicken (Abb. 10).

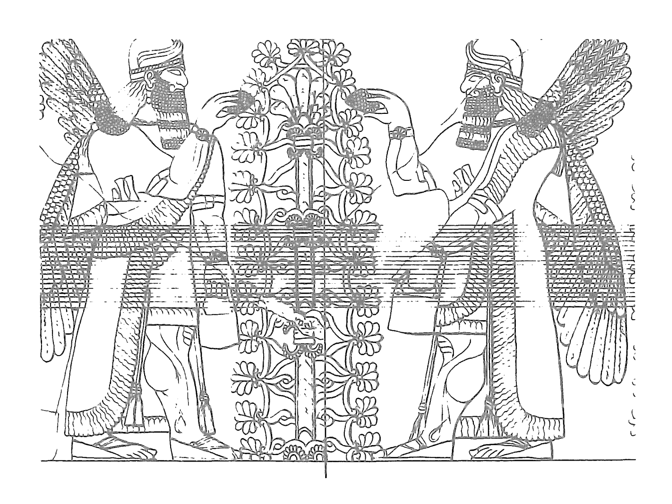


Abb. 9: Palmendarstellung in einer Raumecke: NW–Palast von Nimrūd



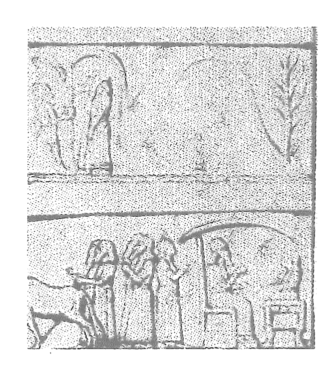


Abb. 10: Weißer Obelisk Aššurnaṣirpals aus Nimrūd (Ausschnitt)

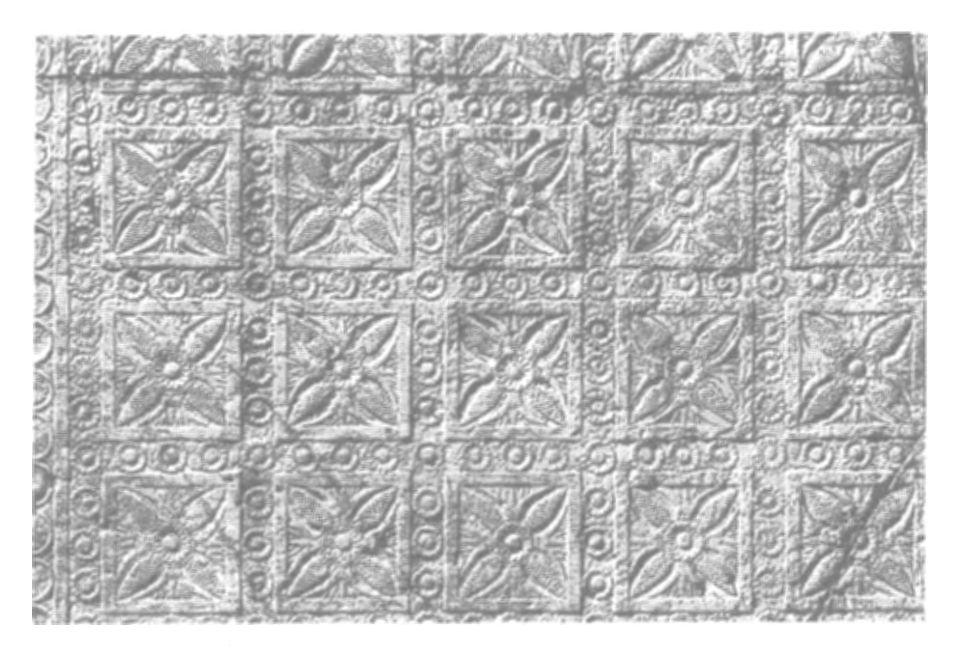


Abb. 11: Türschwelle, aus Ninua, ʿIrāq, neuassyrisch

Für die direkte Verbindung von orthogonalem Koordinatenraum mit sphärischen Strukturen steht die Türschwelle aus dem N-Palast in Ninua (Abb. 11). Daß der vorderorientalischen Raumauffassung die paradoxe Verbindung von Orthogonalem und Sphärischem möglich ist, gründet offensichtlich darin, daß der mesopotamische Mensch hier gar keinen Widerspruch empfindet, vielmehr einen folgerichtigen Übergang. Grundlagen der Rundkomposition sind konzentrische Kreise und Wirbel, in denen die vertikale Achse der orthogonalen Raumordnung in den Radius und die horizontale Achse in die Umlauflinie des Kreises transformiert sind. Damit kann die sphärische Raumstruktur als Ausdeutung des orthogonalen Koordinatenraumes verstanden werden. Die Koordinaten des orthogonalen Raumes sind parallel und treffen sich im Unendlichen. Im sphärischen Raum dagegen treffen sie sich im Zentrum, von dem sie strahlenförmig ausgehen oder um das sie kreisen. Die sphärische Raumstruktur veranschaulicht in der Weise die Unendlichkeit des orthogonalen Raumes und deutet denselben als eine unendliche Kugel.
Diese Interpretation des gleichzeitigen Auftretens von orthogonaler und sphärischer Raumstruktur hat KASCHNITZ geliefert. Trifft sie zu und zieht man seinen Schluß weiter, so bedeutet die sphärische Raumstruktur letztlich nichts geringeres, als daß der vorderorientalischen Raumauffassung ein nichteuklidischer, RIEMANNscher Raum zugrunde liegt. In der Geometrie, die im Abendland im neunzehnten Jahrhundert von RIEMANN entwickelt wurde, ist der Begriff der Geraden als einer unendlichen Linie ersetzt durch den Begriff der kürzesten Verbindung in einem unendlichen gekrümmten Raum. Dabei versteht sich von selbst, daß die sphärische Raumvorstellung des Vorderorientalen noch keine Abstraktion auf den mathematischen Begriff des gekrümmten Raumes darstellt, vielmehr gerade im Anschaulichen verbleibt. Wem

trotz solcher Einschränkungen die vorgeführte Strukturbestimmung zu spekulativ erscheint, der werfe ein Auge auf den Kudurru aus der Zeit Meli–šipaks (Abb. 12) und die Raumordnung der auf solchen Steinen dargestellten Figuren (Abb. 13): die Geraden, sofern sie überhaupt noch vorkommen, fungieren als kürzeste Verbindung zweier Punkte in einem sphärisch gekrümmten Raum.



Abb. 12: Kudurru aus der Zeit Meli–šipaks



Abb. 13: Kudurru aus der Zeit Marduk–apla–iddinas I., Susa

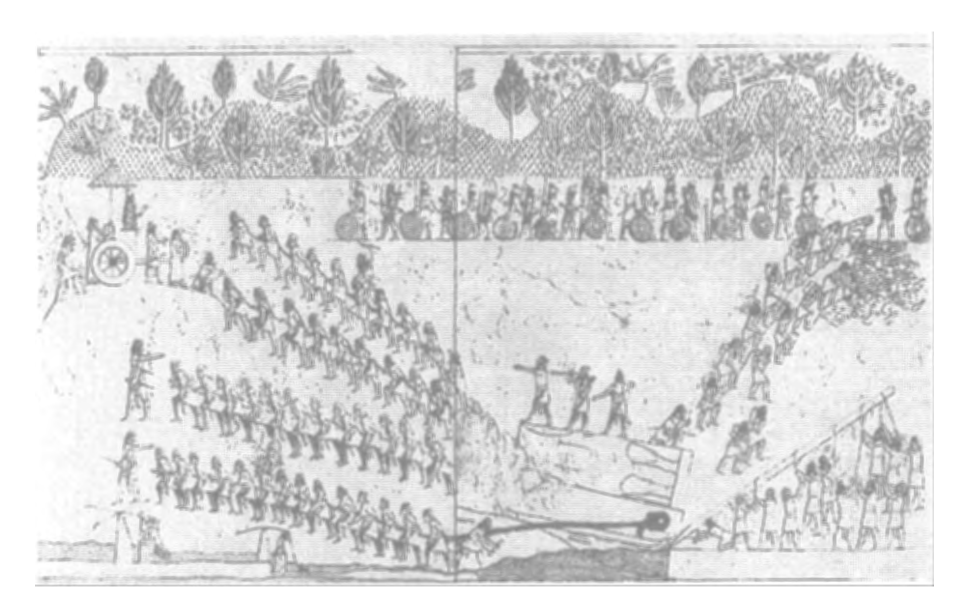


Abb. 14: Transport einer Statue, Zeichnung nach Reliefs aus Ninua, ʿIrāq, neuassyrisch

Abb. 15: Transport einer Statue, Szene im Grab des ḏḥwtjḥtp, al–Barša, 12. Dynastie

Ist die sphärische Raumanschauung eine Eigentümlichkeit, welche den vorderasiatischen Kulturkreis von den anderen umliegenden Kulturen entscheidend abhebt, so lassen sich auch deren Raumkonzeptionen auszeichnen. In Ägypten – um zuerst den schärfsten Gegensatz zum Vorderasiatischen zur Sprache zu bringen – herrscht eine stereometrische Grundstruktur, die über den orthogonalen Koordinatenraum nicht hinausgeht. Was sich gegenüber der konzentrisch-sphärischen Raumauffassung des Vorderorientalischen verändert, führen Abb. 14 und 15 vor Augen, die beide dasselbe Motiv, den Transport einer Statue, präsentieren. Während das vorderorientalische Bild (Abb. 14) die Figuren kreisförmig auffächert, zwängt sie das ägyptische (Abb. 15) in orthogonale Register. Selbst die Landschaft mit ihren natürlich krummen Formen wird auf einer ägyptischen Landkarte rechtwinklig gerastert (Abb. 16). Und die Pyramide ersetzt die vorderorientalische Sphäre durch den Kristall. Treu diesem Leitbild hegen die Ägypter eine Vorliebe für glatte Platten, sauber behauene Prismen und riesige Würfel. Die Strukturen in der Plastik und in der Architektur folgen dem orthogonalen Koordinatenraum, indem dieser als Gerüst der Formen immer hinzugedacht werden kann.

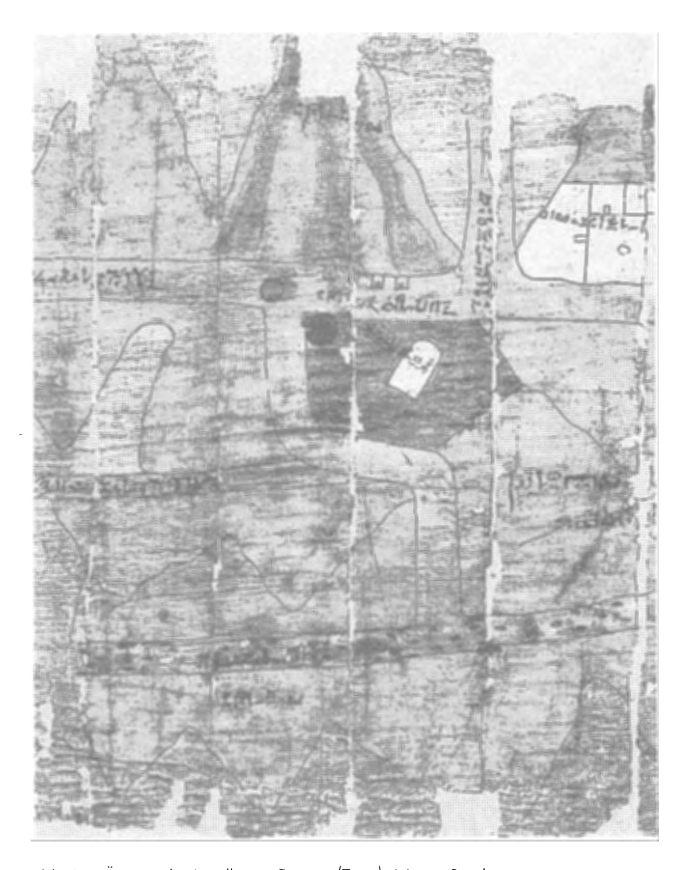


Abb. 16: Ägyptische Landkarte, Papyus (Turin), Neues Reich

Nicht umsonst werden die Statuen des Typs von Abb. 17 als Würfelhocker bezeichnet. Die Pyramide macht vom orthogonalen Koordinatenraum keine Ausnahme. Sie verkörpert nichts anderes als die Unterwerfung desselben unter die Gesetze der Schwerkraft. Letztlich zeigt

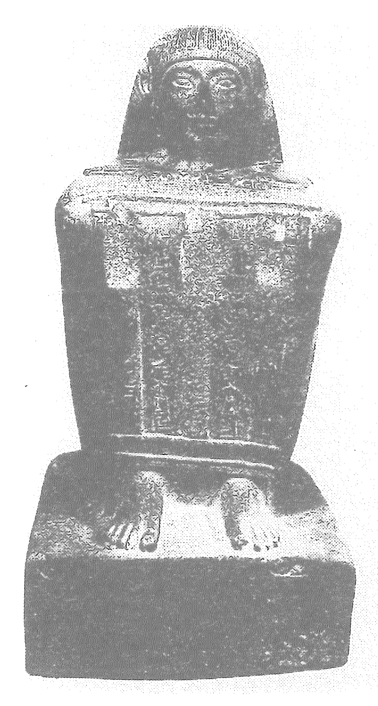




Abb. 17: Würfelhocker aus Karnak, um 1250 v. Chr.

sich die Dominanz des orthogonalen Koordinatenraumes darin, daß auch dort, wo Kugeln und Zylinder auftreten, sie stereometrisch abgeplattet werden. Das bestätigen auch die Strukturen in den Ornamenten der Keramik, die keine Zentralsymmetrie kennen wie die mesopotamische, sondern aus rechtwinklig zueinander stehenden Elementen Achsensymmetrien bilden (Abb. 18). Noch auffälliger ist die Schale in Abb. 19, deren Verzierung trotz der runden Form des Materials optisch einen Kubus vortäuscht. Es trifft die Funktionsformel der ägyptischen Raumauffassung, von einer Quadratur des Kreises zu sprechen.
Für die kretische Kunst dagegen gilt das Prinzip der Torsion. Insbesondere die Keramik zeigt augenfällig die eigentümlichen Strukturen tordierter Meridiansysteme. Typisch hierfür ist gerade die Verbildlichung dieser Struktur über die Seepferdchen- und Tintenfisch-Verzierungen (Abb. 20 b). Analysiert man diese Ornamentik auf ihre Strukturrelationen, so tritt neben der Verdrehung die Eigenschaft der Selbstähnlichkeit als herrschender Wesenszug hervor. Beide zusammen ergeben potenzierte Spiralstrukturen (Abb. 20 a), die an visualisierte Julia-Mengen der fraktalen Geometrie erinnern.

Die griechische Raumauffassung begreift den Raum unter dem Gesichtspunkt organischer Bewegungsfunktionen. Die organische Raumstruktur zeigt sich augenfällig in der Plastik. Die Bewegungsfunktionen des dargestellten Körpers werden in Beziehung zur Schwerkraft dargestellt, also so, wie der Körper sich im Raumsystem bewegt, was zur Hypotaxe im Aufbau führt, in welcher die Einzelteile der Skulptur einer einheitlichen Bewegungsfunktion unterge-

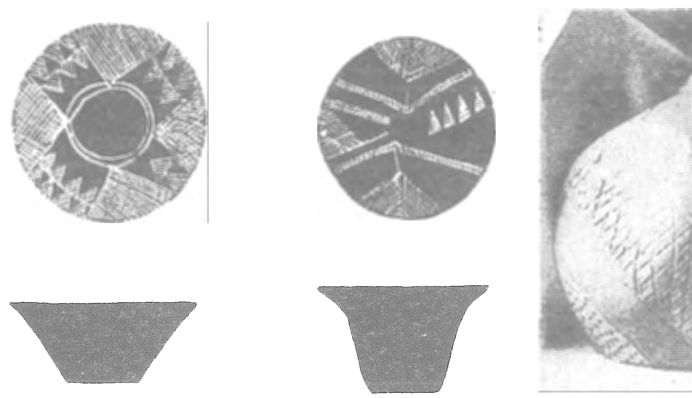


Abb. 18: Ägyptische Keramikdekoration, Naqāda I - Kultur, 1. Hälfte des 4. Jts. v. Chr.



Abb. 19: Schale aus Dandara, Beginn Altes Reich



Abb. 20 a: Minoische Schale aus Phaistos, Kreta, um 1800 v. Chr.



Abb. 20 b: Minoisches Gefäß aus Palaikastro, Kreta, um 1500 v. Chr.



Abb. 21: Diskobol Lancelotti (antike Kopie)

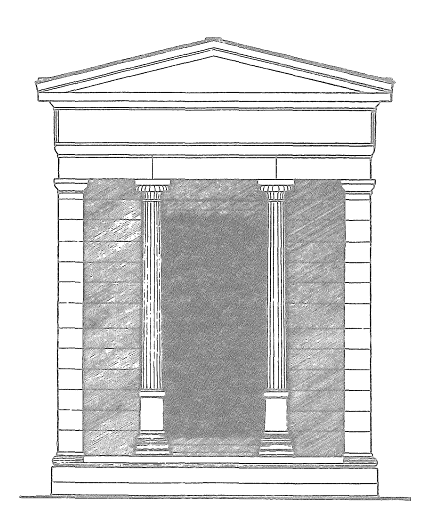
ordnet sind. Paradebeispiel hierfür ist der Diskuswerfer (Abb. 21). Das hypotaktische Prinzip wirkt auch in der Architektur nach, die den Raum als Gliederstruktur, als ein System der Gelenke mit Bezug auf die Schwerkraft ordnet. Exemplarisch realisiert ist das Prinzip in der Säule, die sich verjüngt und, mit Basis und Kapitell ausgestattet, Proportionen besitzt, die die wirkenden Gravitations- und Trägerkräfte zum Ausdruck bringen (Abb. 22).

§ 6 Kritische Positionen

Die Theorie, wie sie bei Kaschnitz, Schweitzer und Matz ihre Darstellung und Durchführung gefunden hat, konnte sich in der Forschung nicht durchsetzen. Soweit sie überhaupt beachtet wurde, sah sie sich vor allem mit nachstehenden Einwänden konfrontiert.

Der lockerste Einwand, der zugleich so tief wie möglich zu treffen versuchte, lautet, das ganze strukturalistische Verfahren sei zu allgemein und rein spekulativ (Bianchi Bandinelli, Levi, Schefold, Wace). Dieser Vorwurf, der, sofern er zuträfe, die strukturalistischen Bemühungen um eine gegenstandsbezogene Kunstbetrachtung zunichte machte, läßt sich in drei Teilthesen aufgliedern.

Zum ersten wird beanstandet, der Abstraktion auf eine Struktur entfalle die Besonderheit des einzelnen Werkes. Der erste Einwand geht also dahin, der Strukturbegriff verunmögliche aufgrund seiner Allgemeinheit die Spezifikation, wie sie die Vielfalt der Objekte verlangt. Zum zweiten wird bezweifelt, daß sich allein mit Raumkategorien die Kunst ganzer Epochen und ausgedehnter Kulturkreise hinreichend begreifen lasse. Der zweite Einwand kehrt sich



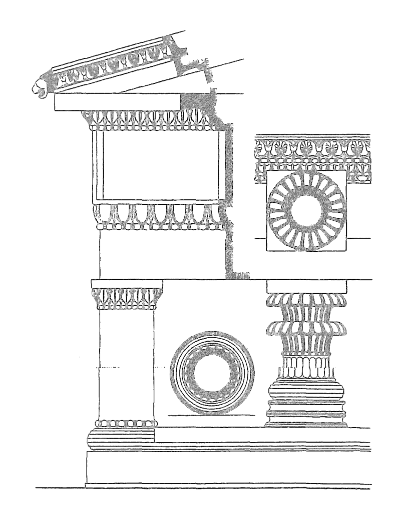


Abb. 22: Delphi (Marmaria), Rekonstruktion der Front des Schatzhauses von Marseille und Glieder seines Aufbaus

somit stillschweigend gegen den ersten: der Begriff der Raumstruktur sei nicht allgemein genug, um die Komplexität der Objekte zu umgreifen. Zum dritten wird der Theorie die empirische Anwendbarkeit in der Feldforschung abgesprochen. Dies geschieht mit der Begründung, daß die Theorie nicht in der Realienforschung ihren Ursprung habe, sondern im Horizont kunsttheoretischer, raumtheoretischer und kulturphilosophischer Überlegungen. Der dritte Einwand behauptet also, der formale Rahmen lasse sich nicht auf das empirische Material anwenden.

Da sich erster und zweiter Einwand in ihrem Widerspruch zueinander gegenseitig neutralisieren, ist ungewiß, was der dritte genau genommen noch besagen will. In der wissenschaftstheoretischen Betrachtung wird sich erweisen, daß alle zusammen jeder Grundlage entbehren. Überdies wäre es den Aufwand wert, Stiltheorien daraufhin zu befragen, inwiefern sie den Kriterien des Übergreifens, der Besonderung und der Feldtauglichkeit nachkommen. Zu vermuten steht, daß sie im Lichte solcher zugespitzter Entscheidungsgründe ihren Anspruch, Leittheorien mit Exklusivitätsanspruch gegenüber strukturalistischen Ansätzen zu bilden, aufgeben müßten.

Die ausgebliebene Nachwirkung ist umso mehr zu beklagen, als auch eine der kritischen Stimmen, Otto J. Brendel, zur Feststellung gelangt, "das methodologische Instrumentarium", das der Strukturalismus biete, werde sich "als das wertvollste Element seiner Theorie erweisen".[64] Dem ist in der Tat zuzustimmen. Das bedeutet, die Rezeption der Theorie, besonders

[64] Otto J. Brendel: Was ist römische Kunst?, mit einem Vorwort von Eberhard Thomas, aus dem Amerikanischen von Helga Willinghöfer, Köln 1990, S. 113.

ihres methodologischen Instrumentariums, steht in krassem Gegensatz zu ihren sachlichen Möglichkeiten. MATZ wird also Recht behalten, wenn er die allenthalben kritischen Positionen zum Strukturalismus als "mehr oder weniger ausgesprochene Berufung auf die durch Überlieferung und Konvention sanktionierte Unangreifbarkeit des eigenen Standortes"[65] zurückweist.

[65] Friedrich Matz: Strukturforschung und Archäologie, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 217.

Zweiter Teil

Die theoretischen Grundlagen



§ 7 Die Aufgabe einer systematischen Entwicklung des Strukturbegriffs

Die wissenschaftstheoretische Betrachtung des Strukturalismus stellt sich die Aufgabe, die Theorie nach Maßgabe der Logik der Sache zu exponieren. Eine solche Exposition ist schon deshalb ein Desiderat, weil eine systematische Entwicklung der Methode in den Beiträgen der Strukturalisten ausgeblieben ist. Dies dürfte der Grund dafür sein, weshalb KASCHNITZ' und SCHWEITZERS Werke unter Begriffswucherungen leiden, die einerseits den bei MATZ exakt auf Raumrelationen festgelegten Strukturbegriff aufweichen, andererseits den Strukturbegriff mit solchen Begriffen zu definieren versuchen, die die Definition des Strukturbegriffs bereits zur Voraussetzung haben. Die fehlende Systematik wirkt sich aus in mangelnder Präzision und in Zirkularität, was die Definition von Struktur betrifft. Als Beispiel sei KASCHNITZ' Strukturdefinition in seiner Mittelmeerischen Kunst vorgeführt. Dort lautet die Grunddefinition, Struktur sei "Prinzip der inneren Organisation der Form"[66]. Sie ergeht sich in einem Zirkel, denn Struktur als Grundsachverhalt ist in der Abstraktion auf Prinzip, Organisation und Form schon vorausgesetzt. Letztere Begriffe bezeichnen bereits das rein Strukturelle gegenüber dem Stil, dem Inhalt, der Materie und der ästhetischen Wirkung.
Bereichert wird die Definition mit Umschreibungen des Verfahrens wie "Beschränkung auf den objektiven Charakter des Kunstwerks" oder "formwissenschaftliche Deutung", die das "Existentielle" und den "symbolischen Wert" freilegen.[67] Zusammengefaßt werden alle diese Begriffe unter dem Oberbegriff "formale Elemente des Kunstwerks".[68] Es handelt sich aber auch hier nur um eine zirkuläre Erweiterung mit übrigens, für sich genommen, ziemlich unscharfen Vorstellungen. Objektivität des Kunstwerks kann nichts anderes meinen als das Strukturelle am Kunstwerk im Gegensatz zu seiner ästhetischen Wirkung. Genauso klärt die verlangte formwissenschaftliche Deutung den Strukturbegriff auch nicht weiter auf, geht sie doch zuallererst von ihm aus und bezieht sich auf ihn als ihren Gegenstand. Wird der Gegenstand seinerseits mit dem Begriff des Existentiellen in Verbindung gebracht, dann kann sinnvoll nichts anderes darunter als wiederum die Struktur verstanden werden, weil außer der reinen Materie nur diese substantiell existiert. Schließlich beziehen sich alle diese Begriffe tatsächlich auf die formalen Elemente am Kunstwerk, um deren Aufklärung es gerade ginge.
Mit dem eingebrachten Vorbehalt an der Strukturdefinition soll diese selbst aber nicht ad absurdum geführt werden. Im übrigen ist mit dem Begriff der Raumstruktur der Strukturbegriff bereits zureichend präzisiert. Vielmehr sei deutlich gemacht, daß der Strukturbegriff im Strukturalismus, wie er betrieben wurde, den Status eines reinen Operationsbegriffs besitzt, das heißt, eines Grundbegriffs, den man dadurch zu definieren versucht, daß er angewandt wird. In der Operationalisierung erweist sich dann seine Brauchbarkeit. Diese Operationalisierung ist in der Strukturforschung denn auch geleistet worden.

[66] Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3], S. 17.
[67] Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3], S. 17.
[68] Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3], S. 17.

Sucht man bei den Strukturalisten dagegen nach metatheoretischen Reflexionen, so haben zwar insbesondere KASCHNITZ, SCHWEITZER und MATZ die Theorieansätze formuliert, indessen nicht eigentlich die Grundlagen namhaft gemacht. Die nun folgenden Ausführungen haben die Aufgabe, die Grundlagen zu erarbeiten. Hierzu wird von den konkreten Resultaten abgesehen und die Methode isoliert. Wenn die Grundlagen des Ansatzes zur Sprache kommen, so geht es um eine wissenschaftstheoretische Prämissenexplikation, die über Plausibilität und Tragfähigkeit des Strukturalismus als Methode befinden muß.

A. Die Kriterien der Methode

§ 8 Tragweite der Theorie

Die strukturalistische Methode erstreckt sich über vier Ansatzpunkte, die aufeinander aufbauen und die Tragweite der Theorie überschaubar machen:

1. In den Blick genommen wird Kunst als Spiegel jenes ideellen Komplexes, den wir in überaus ausgefranster Bedeutung Kultur nennen. Das erklärte Ziel der Strukturforschung ist die kulturspezifische Zuordnung von Kunst.
2. Sollen die Kunstprodukte selbst die Bezugspunkte für ihre Zuordnung zu einem bestimmten Kulturkreis liefern, so muß ein taugliches Begriffsinstrumentarium zur Verfügung stehen, das Kunst auf einen kulturspezifischen Gehalt hin auszudeuten vermag. Im methodischen Idealfall sollte ein Stück allein aufgrund seiner formalen Eigenschaften kulturspezifisch gesondert und identifiziert werden können.
3. Zu diesem Zweck unternimmt es der Strukturalismus, die Kunstbetrachtung als eine objektive Wissenschaft zu begründen. Denn allein für den Fall, daß es gelingt, Artefakte und Kunstprodukte nicht nach subjektiven, beliebigen und willkürlichen, sondern nach überprüfbar gegenstandsbezogenen Gesichtspunkten zu beurteilen, werden Kunstformen zu archäologisch verwertbaren Indizien.
4. Eine kulturspezifische Identifizierung bedeutet, daß ein im Gegenstand selbst verankertes Klassifikationsprinzip der Kunstformen erforderlich ist, das eine eindeutige räumlich-zeitliche Zuordnung der verschiedenen Kunstformen ermöglicht.

Überblickt man diese vier Punkte, so kommen sie darin überein, als theoretisches Ziel die Unterordnung der verschiedenen Kunstformen unter einheitliche Gesichtspunkte anzugeben und Kunstwissenschaft auf Klassifikation festzulegen.

Hinsichtlich dieses Anforderungsrahmens wird die methodologische Leistung der Theorie sichtbar. Sie leistet folgendes:

1. Eine exakte Problemstellung der Kunstwissenschaft, nämlich Klassifikation,
2. mit dem Prinzip der Struktur die Angabe eines Klassifikationsprinzips,
3. mit dem Strukturbegriff die Festlegung des Gegenstandes, der untersucht werden soll,
4. mit dem Begriff der Raumrelation die Bereitstellung eines Begriffsrahmens, mit welchem der Gegenstand analysiert werden soll.

Indem hier eine klare Problemstellung formuliert, das Prinzip der Problemlösung angegeben, der Gegenstand der Kunstbetrachtung exakt festgelegt und der Begriffsrahmen der Strukturanalyse bereitgestellt wird, erfüllt diese Theorie alle Aufgaben, die einer wissenschaftlichen Methodentheorie zu stellen sind.

§ 9 Die Kriterien objektiver Kategorien

Der letztgenannte Punkt, welcher die Operationsbegriffe der Strukturanalyse betrifft, macht deutlich, worauf sich unsere Überlegungen zu beziehen haben. In Frage steht das kategoriale Bezugssystem, stehen die Gesichtspunkte einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung. Hierzu können die möglichen Kategorien in zwei Klassen geteilt werden, einerseits in jene der ästhetischen, andererseits in jene der formalen Kategorien. Zwar kennt die klassische Archäologie noch eine dritte Klasse, jene der Kategorien des Numinosen; doch diese, auch wenn sie mit dem "religiösen Ernst"[69] eines Buschor und anderer an das Objekt herangetragen werden, um in ihm einen "Sinn"[70] zu ergründen, überdies in einer "Sprache der Verantwortung vor der Würde des Kunstwerks"[71], gleichsam als hermeneutischer Priester, enden im Nebulösen – die Unterteilung der griechischen Plastik in die Epochen der "Ahnungswelt", der "Wirklichkeitswelt", der "hohen Schicksalswelt" usw.[72] mag als Beispiel dienen, welche Irrwege tatsächlich beschritten wurden. Zwecks Vermeidung solcher sind die Kategorien allesamt daran zu messen, inwieweit sie Anspruch auf Objektivität erheben können, inwiefern sie Gegenstandskategorien im Vollsinne des Wortes sind.
Zu den ästhetischen gehören Kategorien wie 'schön' oder 'häßlich'. Solche sind für eine wissenschaftliche Kunstanalyse untauglich, da sie insofern subjektiv bleiben, als sie den zu bestimmenden Gegenstand in ein vorgängig aufgestelltes axiologisches System einordnen. Ein Urteil, auch wenn es Schefold fällt, wie: "Neolithische Vasen aus Mittelgriechenland gehören zur schönsten Keramik, die es überhaupt gibt",[73] macht nicht nur den Strukturalisten ratlos. Ähnliches gilt für ästhetische Entwicklungskategorien, insbesondere für das immer wieder bemühte Dekadenz-Schema, das übrigens schon bei römischen Autoren wie Plinius und Vitruv auftritt, die über einen angeblichen Verfall der Kunst klagen. Zwar sind im Schema von Frühform – Blüte – Verfall Idealvorstellungen im Spiel, Begriffe des Eigentlichen, das getroffen oder verfehlt wird, und diese Begriffe transzendieren die Einschätzungen erster Stufe von schöner oder diesbezüglich defizienter Kunst hin auf ein axiologisches System

[69] So die lobende Einschätzung von Buschors Arbeitshaltung durch Karl Schefold: Neue Wege der Klassischen Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 186.

[70] Ernst Buschor: Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942 [Veröffentlichung des archäologischen Instituts des Deutschen Reiches], 2., um ein Nachwort erweiterte Aufl. Berlin 1977.

[71] Karl Schefold: Neue Wege der Klassischen Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 191.

[72] Ernst Buschor: Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942 [Veröffentlichung des archäologischen Instituts des Deutschen Reiches], 2., um ein Nachwort erweiterte Aufl. Berlin 1977, S. 9, 10, 15, 20, 24, 29.

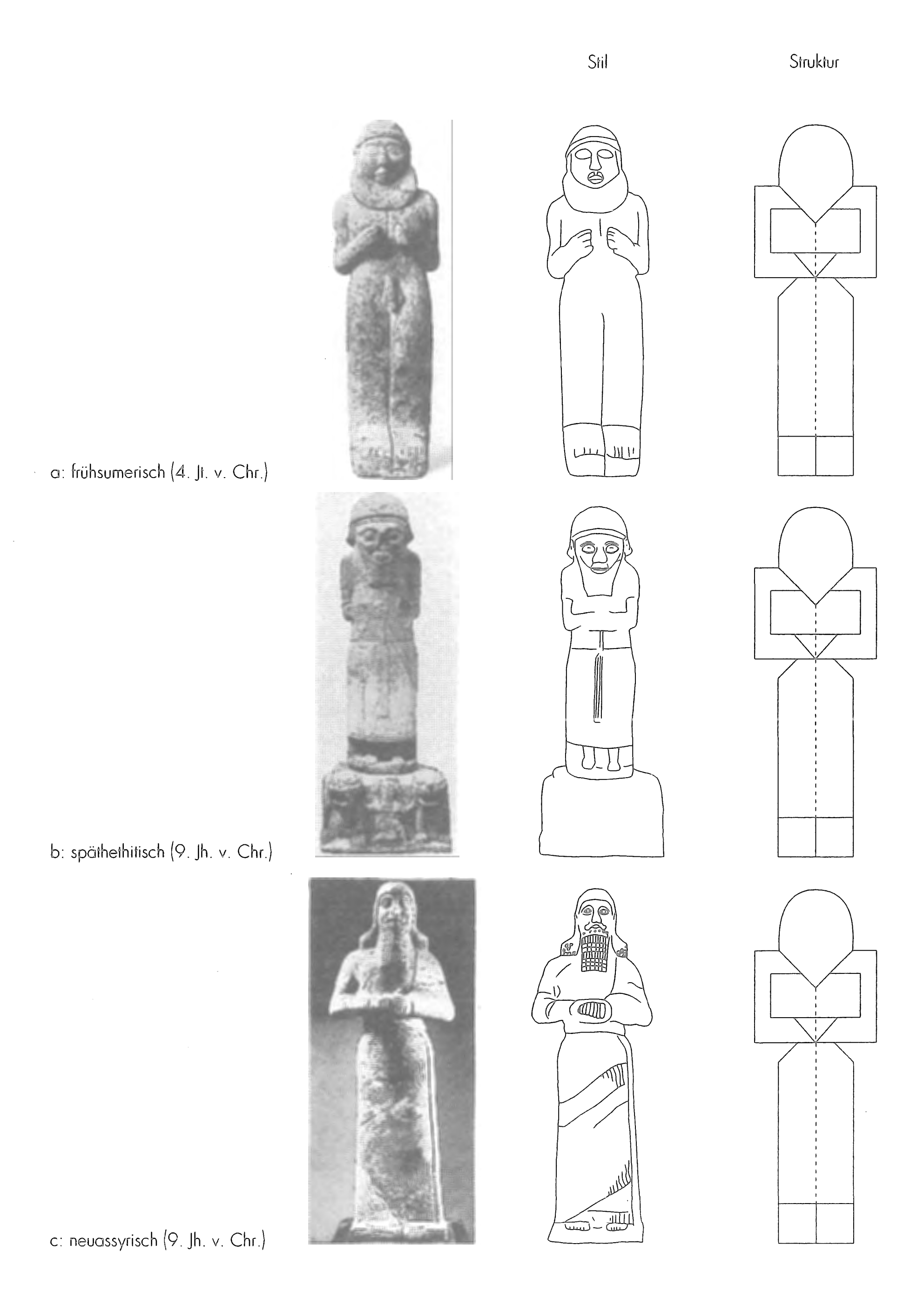
[73] Karl Schefold: Neue Wege der Klassischen Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 185.

zweiter Stufe, welches das Kunstwerk an der Realisierung einer höheren Entelechie mißt. Indes, die Art und Weise, wie diese ausgemacht wird, übersteigt nicht das subjektiv gefertigte Vorurteil, das sich im wesentlichen aus dem bloßen Befinden speist. Ästhetische Kategorien beziehen sich auf das Verhältnis zwischen Kunstwerk und dessen Betrachter, namentlich auf die Wirkung, die ein Kunstwerk auf den Betrachter ausübt. Welches Prädikat unter dem Gesichtspunkt des Schönen ein Artefakt verdient, berührt dieses in seiner Eigentümlichkeit überhaupt nicht. Auch objektiv anmutende ästhetische Kategorien wie 'malerisch', 'plastisch', 'optisch', 'haptisch' beschränken sich auf das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter und können deshalb nicht als objektive Kategorien des zu analysierenden Gegenstandes selbst gelten. So kommen für eine objektive Kunstbetrachtung nur formale Kategorien in Frage.
Die grundlegende formale Kategorie der Kunstgeschichte, selbst einer jeden archäologischen Bestandesaufnahme, ist der Stil. Jedoch bleibt rätselhaft, wie sich Stilbestimmungen objektiv begründen. Sie lassen sich lediglich willkürlich oder nach dem Vorbild der eigenen mitgebrachten kulturellen Prägung zuordnen. Und auch wenn dem Stil ein objektiver Bezug auf das Artefakt zuzugestehen wäre, so taugt er nicht als Klassifikationsbegriff verschiedener Kunstformen, weil er in deren Diversität und Entwicklungsdynamik aufgeht. Man denke an die Verwirrung, welche die Unterscheidung von Stilen in den Chronologien bewirkt hat: Um verschiedene Stile zeitlich zu verorten, wurden ganze historische Epochen erfunden. Überspitzt gesagt, haben wir so viele Stile, wie wir Artefakte haben – nach einem Modell vorgefertigte Massenware selbstverständlich ausgenommen. Dies findet seinen Grund darin, daß für eine objektive Kunstbetrachtung nur Verhältnisbegriffe (Relationsbegriffe) in Frage kommen, die sich auf gewisse Konstanten des zu analysierenden Gegenstandes beziehen. In der Funktion zwischen Artefakt und Interpretation bezeichnet Stil die abhängige Variable.
Um vom untauglichen Stilbegriff wegzukommen, ist zu fragen, welche Anforderungen solche formalen Kategorien zu erfüllen haben, welche die ursprüngliche Gegebenheit des Kunstwerks nicht mehr nach bestimmten Voraussetzungen verstellen. Kriteriologisch definiert werden kann hierzu folgendes. Kategorien erreichen dann Objektivität, wenn sie zwei Bezugspunkte anpeilen:

1. das konkrete Kunstwerk selbst
2. eine allgemeine Konstante.

Zum ersten müssen die Kategorien im Kunstwerk selbst verankert sein. Das können solche sein, die auf ein Aufbauprinzip ausgehen, das die Darstellung beherrscht. Struktur, verstanden als "Prinzip der inneren Organisation der Form" im Gegensatz zum Stil, welcher nur den Modus der Struktur bezeichnet, gewährleistet den geforderten Gegenstandsbezug. Die Struktur liegt in der Tiefenebene der Darstellung, liegt gleichsam hinter dem Stil. Erst an einer bestimmten Darstellungsstruktur kann sich ein Stil ausformen, der damit in ein Abhängigkeitsverhältnis zu den inneren Strukturprinzipien gerät. Die Eigenheit der Struktur ihrerseits wird dabei vom Stil nicht berührt; der Stil bleibt der Struktur äußerlich, so daß jederzeit vom Stil auf die Struktur abstrahiert werden kann. Dieses Verhältnis zwischen einem konstanten Prinzip, der Struktur, und variablen, abstrahierbaren Eigenschaften, dem Stil, demonstriert Abb. 23 a–c, die drei verschiedene vorderorientalische Statuenstile (frühsumerisch, späthethitisch und neuassyrisch) vorführt. Sie liegen nicht nur geographisch, sondern auch zeitlich auseinander und besitzen dennoch exakt dieselbe Struktur.

Abb. 23: Die Differenz von Stil und Struktur: variabler Stil bei konstanter Struktur



a: frühsumerisch (4. Jt. v. Chr.)

b: späthethitisch (9. Jh. v. Chr.)

c: neuassyrisch (9. Jh. v. Chr.)

Mit der Struktur sind keine Formen der Ausgestaltung bezeichnet, die gegenüber dem Dargestellten eine sekundäre Stellung einnähmen, sondern die Faktoren des Aufbaus der Darstellung. Unter dem Strukturbegriff als Aufbauprinzip des Kunstwerks sind nichts anderes als die internen Konstruktionsbeziehungen zusammengefaßt, die letztlich in diejenige Beziehung münden, in der das Kunstwerk zu sich selbst steht. Damit entfallen die als Maßstab der Stilvergleiche angesetzten Kategorien wie 'Natur' oder 'Realität' – Kategorien, die zu der berüchtigten Definition des "Classischen" bei GERHART RODENWALDT (1886–1945) als bestimmter Ausformung in der Relation 'Ähnlichkeit mit der Natur – Abweichung von der Natur', 'Nachahmung – Stilisierung' führten.[74] Der Strukturbegriff bezieht sich objektiv auf das Kunstwerk als solches, frei von objektexternen Voraussetzungen.

Zum zweiten bedarf es des Bezugs auf eine Konstante, welche die Vielfalt möglicher Strukturtypen übergreift. Es muß dies eine Strukturkonstante sein, die einen bestimmten Strukturtyp in einen allgemeinen Rahmen einzuordnen und nach den Vorgaben dieses Rahmens zu beurteilen ermöglicht. Die Strukturkonstante muß demnach so beschaffen sein, daß sie a) Klassifikationen von Strukturtypen erlaubt und b) auch die vom Betrachter immer schon mitgebrachten Voraussetzungen einbezieht.

Allein der Bezug auf eine solche Konstante erlaubt, den im Kunstwerk zur Darstellung gebrachten Strukturtyp als kulturspezifischen anzusprechen und als Merkmal einer bestimmten Kultur zu identifizieren. Denn mit der besagten Konstante läßt sich das im einzelnen Kunstprodukt Dargestellte auf ein Beziehungssystem abbilden, dem einerseits das Dargestellte untersteht und in dem es spezifisch verkörpert ist, und das andererseits auch für den Betrachter verfügbar ist. In der Weise wird das Charakteristische einer Darstellungsstruktur objektiv erkennbar.

Vorerst haben wir mit dem Strukturbegriff lediglich den Platzhalter für die beiden genannten Kriterien. Jene Struktur, welche beide Bezugspunkte abdeckt, also sowohl das Aufbauprinzip im Kunstwerk selbst trifft als auch eine Kultur- und Strukturtypen übergreifende Konstante, ist nun – wir haben es wiederholt gehört – der Raum, genauer, die Raumvorstellung bzw. Raumanschauung. Es ist dies deshalb der Raum, weil die Strukturen, die sich im Kunstwerk herausheben lassen, allesamt räumlich sind und räumliche Verhältnisse wiedergeben.

§ 10 DIE KRITERIEN DER RAUMKATEGORIE

Es gilt zu prüfen, ob und inwiefern die Kategorie des Raumes die beiden genannten Anforderungen erfüllt. Auf den Raum bezogen, können wir die zwei Kriterien für Objektivität folgendermaßen reformulieren:

1. Um sich auf das konkrete Kunstwerk zu beziehen, muß der Raum einer anschaulichen Darstellung, einer Versinnlichung zugänglich sein. Dies bedeutet, es muß möglich sein,

[74] Gerhart Rodenwaldt: Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst. Eine kunstgeschichtsphilosophische Studie, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 11 (1916), S. 113–131. Vgl. dazu Adolf H. Borbein: Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 214.

nicht bloß räumliche Gegenstände in einer beliebigen Form abzubilden, sondern den Raum selbst als Form des Abgebildeten darzustellen. In der Hinsicht muß der Raum eine Darstellungsform, ein Medium für künstlerischen Ausdruck bilden.

2. Um eine Strukturkonstante abgeben zu können, welche die individuellen Ausdrucksformen übergreift, sollte eine Beziehung nachweisbar sein zwischen Raum einerseits und kulturspezifischer Selbst- und Weltwahrnehmung innerhalb einer Kultur andererseits. Der Raum sollte sich nicht nur als eine Darstellungsform, sondern auch als eine Auffassungsform entpuppen, eine Auffassungsform von Welt, in welcher das geistige Universum einer bestimmten Kultur sich spiegelt.

B. Der Bezug auf das Kunstwerk

§ 11 Spezifizierung der Raumkategorie auf den Anschauungsraum

Bevor dieser kriteriologischen Absteckung des Raumbegriffs nachgegangen werden kann, muß zuerst entschieden werden, um welchen Raumbegriff es sich genauer handeln kann. Es sind drei Raumbegriffe zu unterscheiden:

1. Realraum bzw. physikalischer Raum
2. mathematischer Raum
3. Anschauungsraum

Keine Rolle spielen kann in unserem Zusammenhang der Realraum bzw. physikalische Raum, weil gewisse seiner kategorialen Eigenheiten den beiden genannten Kriterien zu genügen verhindern. Diese Eigenheiten sind Einzigkeit, Substratcharakter, Homogenität, Stetigkeit, Unbegrenztheit, Größenlosigkeit, Maßlosigkeit. Ein Raum mit diesen Eigenschaften ist keiner Versinnlichung fähig, er ist nicht anschaulich darstellbar, weil es keine Gestalt gäbe, die ihn repräsentieren könnte. Der Realraum ist kein Strukturraum. Und auch dem zweiten Kriterium tut er nicht Genüge. Als ein Dimensionssystem der realen Welt fällt er nicht zusammen mit Vorstellungen und Auffassungsformen von der Welt, vielmehr unterscheidet er sich von letzteren prinzipiell.

Auch der mathematische Raum entfällt als möglicher Kandidat. Dies mag auf den ersten Blick erstaunen, ist doch der mathematische Raum von seiner Seinsweise her ein idealer Raum, also ein im Geiste konstruierbarer und intuitiv zugänglicher Raum. Angesichts seiner Konstruktivität gibt es ihn nicht bloß als einen einzigen, einheitlichen, sondern als mannigfaltigen: den euklidischen Raum, den positiv oder negativ gekrümmten Raum, den vieldimensionalen Raum usw. Insofern, als der mathematische Raum eine die Vielheit möglicher Raumformen umfassende Konstante bildet, welche zugleich auch eine Form verschiedener möglicher Raumkonstruktionen ist, genügt er dem zweiten Kriterium. Dem ersten nun aber nicht. Der mathematische Raum ist ähnlich wie der Realraum homogen, stetig, unbegrenzt, größen- und maßlos. Zudem kann er vier- oder n-dimensional sein und das Anschauliche sprengen. Von der Möglichkeit einer Versinnlichung kann dann nicht mehr die Rede sein. Denn auch die geometrischen Konstruktionen, die bildlich darstellbar sind, betreffen nur indirekt die

Struktur des mathematischen Raumes, weil sie innerhalb desselben als ihres externen Bezugssystems konstruiert werden und mit ihm nicht zusammenfallen.
Unter Berufung auf KANTs Raumtheorie, auf die transzendentale Ästhetik, setzt der Strukturalismus den Anschauungsraum als gesuchte Struktur ein. Nach KANT ist der Raum – genauso wie die Zeit – eine Form der Anschauung, das heißt, eine Form des Subjekts, in welcher Gegenstände vorgestellt werden. Ist die Zeit die Form der inneren Anschauung, so der Raum spezifisch Form der äußeren Anschauung. Der Raum ist die, wie es in KANTs Kritik der reinen Vernunft heißt, "Form aller Erscheinungen äußerer Sinne, d.i. die subjective Bedingung der Sinnlichkeit, unter der allein uns äußere Anschauung möglich ist"[75]. Demnach ist der Raum neben der Zeit die Form, in der jeglicher mögliche Erkenntnisgegenstand wahrgenommen wird. MATZ definiert den strukturellen Raumbegriff in diesem Sinne als die "innere Einheit ... der Erscheinungen".[76]
Daß der Raum eine subjektive Anschauungs- und Vorstellungsform bildet, ergibt sich aus seiner erfahrungsunabhängigen Gegebenheit, seiner Apriorizität. Es ist möglich, alle Gegenstände im Raum wegzudenken, hingegen den Raum als solchen wegzudenken, ist unmöglich. Selbst die aller räumlichen Gegenständen entledigte Vorstellung von Zeit ist immer auch eine räumliche in Form einer linearen Ausdehnung.
Dergestalt kann der Raum, weil er in jeder Erfahrung immer schon vorausgesetzt ist, unmöglich aus der Erfahrung gewonnen sein. Vielmehr ermöglicht er erst die Erfahrung als eine ihrer formalen Bedingungen. So erweist er sich als eine innere Wahrnehmungsform des erkennenden und vorstellenden Bewußtseins. Der erfahrungsunabhängige Bedingungsstatus des Raumes ist es also, welcher darauf deutet, daß dieser eine Wahrnehmungsform des Bewußtseins ist.
Daß er in dieser Stellung einer Bewußtseinsform aber nicht aufgeht und somit der Realraum nicht auf den Anschauungsraum reduziert werden kann, wie dies idealistische Raumtheorien versuchen, beweist der reine Formcharakter, den der Anschauungsraum besitzt. Formcharakter bedeutet, daß im Anschauungsraum kein Gegenstand, kein Ding, keine Welt existiert, sondern bloß unter der Form des Raumes vorgestellt wird, während der Realraum Gegenstände aufnimmt und deren Realdimension ist, in welchem sie existieren. Zwischen dem realen Dimensionssystem, in welchem Dinge existieren, und der Vorstellungsform des Bewußtseins, in welcher Dinge räumlich wahrgenommen werden, muß unterschieden werden.
Deutlich wird diese Sachlage auch daran, daß Stufen des Anschauungsraumes voneinander gesondert werden können. Sie entsprechen den verschiedenen Bewußtseinsstufen, wie sie mit Erleben, Vorstellung und begrifflichem Denken gegeben sind.
Raum ist eine Form des äußeren Erlebens, da alle äußeren Dinge und Prozesse räumlich wahrgenommen werden; ebenso ist er eine Form der Vorstellung, weil jegliche Vorstellung, sei es Erinnerung, sei es Phantasie, sich aus räumlichen Bildern aufbaut; und schließlich ist er eine Form auch des begrifflichen Denkens, indem selbst die abstrakten Begriffe überwiegend auf Vorstellungen räumlicher Beziehungen beruhen.

[75] Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, A 41, in: Immanuel Kant: Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe, Abt. 1, Bd. 4, Berlin 1911, S. 33.

[76] Friedrich Matz: Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und früharchaische Form, Frankfurt 1950, S. 18.

Genannte Bewußtseinsstufen lassen sich in Wahrnehmungs- und Vorstellungsraum einerseits und Erfahrungs- und Denkraum andererseits aufgliedern. Im Wahrnehmungs- und Vorstellungsraum sind der Erlebnisraum und der Phantasieraum des natürlichen Alltagsbewußtseins einbegriffen, im Erfahrungs- und Denkraum das erkennende und wissenschaftliche Raumbewußtsein.

Die Trennung der genannten drei Raumbegriffe ist eine ontologische, die das wissenschaftliche Raumbewußtsein vollzieht. In der konkreten Raumerfahrung des natürlichen Bewußtseins indessen überlagern sich alle drei Raumarten. Denn der Anschauungsraum ist 1. genuin auf den Realraum bezogen, indem das räumlich anschauende und objektgerichtete Subjekt den Realraum zu erkennen versucht, und 2. an und für sich durchweg mathematisierbar, da nichts hindert, den Anschauungsraum geometrisch abzubilden. Die Möglichkeit geometrischer Abbildung und Mathematisierung des Anschauungsraumes ist denn auch die Voraussetzung für eine Beziehung sowohl zwischen Anschauungsraum und räumlichen Erscheinungsformen des Kunstwerks als auch zwischen Kunstwerk und den Operationsmitteln der strukturalistischen Analyse. Gleichwohl ist die Unterscheidung zwischen Anschauungsraum und mathematischem Raum unverzichtbar, weil die mathematische Abbildung des Anschauungsraumes – beispielsweise die Abbildung eines RIEMANNschen Raumes in den sphärischen Strukturen der vorderorientalischen Kunst – immer im Anschaulichen verbleibt. Sobald auf den reinen RIEMANNschen Raum abstrahiert wird, ist nicht mehr auf den Anschauungsraum Bezug genommen, sondern auf den reinen mathematischen Raum. Erst im mathematischen Raum wird seine Abbildung in Form mathematischer Funktionen möglich, welche ihrerseits räumlich nicht mehr anschaulich sind. Wird der Anschauungsraum nicht mehr in anschaulichen Strukturen abgebildet, sondern in reinen Funktionen, so ist der Anschauungsraum bereits in den mathematischen Raum transformiert. Gerade diese Transformierbarkeit beweist trotz der grundlegenden ontologischen Differenz von Anschauungsraum und mathematischem Raum die enge Beziehung beider Raumarten aufeinander.

Mit der Überlegung, daß der Raum eine erfahrungsunabhängige Form, damit eine Form des erfahrenden Bewußtseins ist, ist erst einmal plausibel gemacht, weshalb zum Realraum und dem mathematischen Raum tatsächlich ein Anschauungsraum hinzukommen muß. Es gilt nun zu prüfen, inwiefern der Anschauungsraum die besagten Kriterien erfüllt – einerseits die Versinnlichungsfähigkeit und andererseits eine genuine Beziehung auf die Selbst- und Weltwahrnehmung.

§ 12 Die Versinnlichung des Anschauungsraumes

a. Die Eigenschaften des Anschauungsraumes

Um das erste Kriterium zu überprüfen, die Möglichkeit einer Versinnlichung des Anschauungsraumes, muß der Anschauungsraum auf seine Eigenschaften hin untersucht werden. Der Anschauungsraum ist kein homogenes Dimensionssystem, sondern ein Strukturraum. Als Strukturraum unterscheidet er sich grundsätzlich sowohl vom Realraum wie vom mathematischen Raum. Seine Strukturiertheit besteht in folgenden sechs Eigenschaften.

1. Der Anschauungsraum ist kein unendlicher Raum, sondern besitzt verschwimmende Grenzen, die sich mit der Verschiebung des Anschauungsfeldes mitverschieben. Er ist immer

nur im Ausschnitt gegeben. Damit besitzt er Größe und – davon abzuleiten – auch ein Maß des Großen und Kleinen. Dieses Maß liegt in der Reichweite des jeweiligen Horizontes, die Maßverhältnisse und Proportionen vorgibt. Aufgefaßt werden diese nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, man denke beispielsweise an den Goldenen Schnitt.

2. Der Anschauungsraum ist nur bedingt stetig. Wohl zeigt er eine Kontinuität in der Möglichkeit, den Blick über verschiedene Gegenstände im Raum hinweggleiten zu lassen. Indessen kann sich der einheitliche Gesamtraum in mehrere Teilräume aufspalten, beispielsweise in bruchstückhaft erinnerte oder unzusammenhängend phantasierte Räume, die jeweils in ihren Teilen unverbunden nebeneinander stehen bleiben. So entsteht die Diskontinuität des Anschauungsraumes in Form einer Vielheit nebeneinander existierender Räume.
3. Der Anschauungsraum ist perspektivisch. Das bedeutet, er ist abhängig von einem wahrnehmenden Standpunkt, von der Einnahme eines Gesichtspunktes, einer Perspektive eben. Dabei werden alle Gegenstände im Raum auf einen bestimmten Blickpunkt bezogen, was geometrisch ihre Verzeichnung und Verzerrung zur Folge hat. Ein entferntes großes Objekt erscheint nicht größer als ein kleines Objekt in der Nähe, Parallelen laufen zusammen, rechte Winkel bei schräger Sicht deformieren sich. Die perspektivische Verzerrung wird nun aber nicht als solche wahrgenommen, sondern sofort und automatisch ausgeglichen. Infolgedessen wird die Perspektive nicht mitgesehen, sondern bleibt unbewußt. Exakt dieser Sachverhalt ist der Grund dafür, daß das perspektivisch Gesehene nicht ohne Anstrengung gezeichnet werden kann und letztlich an der Entwicklung eines Perspektivenbewußtseins hängt.
4. Der Anschauungsraum ist zwar ebenso wie der Realraum ein System von drei Dimensionen, jedoch können die Dimensionen auf- und ineinander überführt werden. Die Anschauung kann sich auf die Fläche oder die Linie beschränken und von der Lage im Raum absehen. Deshalb können dreidimensionale Lage- und Ausdehnungsverhältnisse auf ein zweidimensionales Flächensystem abgebildet werden. Zweidimensionale Flächensysteme, beispielsweise Zeichnungen, können wieder reobjektiviert werden, das heißt, in ihre urbildlichen Raumverhältnisse zurückübersetzt werden. Dies ist die Leistung der Raumanschauung – Mehrdimensionales um eine Dimension zu reduzieren und dabei jederzeit die ursprünglichen Verhältnisse in der Vorstellung reproduzieren zu können.
5. Der Anschauungsraum ist deshalb nicht homogen wie der Realraum oder der mathematische Raum, weil die Perspektive gerade Raumdeformierung und damit Heterogenisierung bedeutet. Der Anschauungsraum ist ein Anschauungsfeld, das von einem Gesichtspunkt ausgeht und auf denselben zentriert ist. Dieses Anschauungsfeld ergibt eine Art Ordnungssystem, in welchem die Gegenstände im Raum auf den Gesichtspunkt orientiert werden. Die Heterogenität des Anschauungsraumes bedeutet somit, daß er ein Stellen- und Lagesystem darstellt, daß er ein natürliches Koordinatensystem besitzt, in welchem die verschiedenen Orte nicht gleichwertig sind, sondern nach den Vorzügen der Perspektive abgestuft erscheinen. Im natürlichen Sehen ist die ganze Horizontalebene vorherrschend, desgleichen das in der direkten Front Liegende, das den übrigen Raum verdrängt. Links und rechts, oben und unten, vorn und hinten sowie die vier Himmelsrichtungen sind absolute Richtungsgegensätze.

6. Umgekehrt ist es der Anschauung möglich, durch Perspektivenwechsel beliebige Raumstellen anzupeilen und bestimmte Lageverhältnisse hervorzuheben. So kann die Raumanschauung natürlich, punktuell, holistisch oder sphärisch usw. sein. In diesen Anschauungsmöglichkeiten offenbart sich der Anschauungsraum als eine Veränderliche, als ein Stellen- und Lagesystem, das nach euklidischer oder exotischer Geometrie modelliert werden kann.

b. Die Repräsentation des Anschauungsraumes im Kunstwerk

Die angegebenen Eigenschaften, welche den Anschauungsraum als einen Strukturraum bestätigen, ermöglichen nun eine Versinnlichung, eine konkrete Darstellung und Vergegenständlichung, eine Repräsentation des Raumes im Kunstwerk.

Jegliches Kunstwerk verkörpert – in bezug auf das Dimensionssystem, in dem es steht, das es aufnimmt und mit der eigenen Ausgedehntheit von neuem erschafft – einen bestimmten Ausschnitt, einen Horizont mit eigenen Grenzen und festgelegten Größen- und Maßverhältnissen. Nicht selten kombiniert es verschiedene Teilräume zu einem komplexen Gesamtraum; zumindest ist es ein Gebilde, das ganz bestimmte räumliche Diskontinuitäten setzt. Es verlangt die Perspektive eines Betrachters und ist zugleich selbst eine bestimmte fixierte Perspektive. Es leistet eine Abbildung mehrdimensionaler Verhältnisse in ein gleichdimensionales oder zweidimensionales Raumsystem. Es ist ein Stellen- und Lagesystem, in welchem es seiner Struktur nach völlig aufgeht und von welchem es eine bestimmte Modellierung liefert.

Damit decken sich die Eigenschaften des Anschauungsraumes mit den Grundsachverhalten der Verzierung und Darstellung, sei es der Flächenkunst, sei es der Plastik, sei es der Architektur. Das Kunstwerk erreicht der Anschauungsraum über seinen Ausschnittscharakter und seine Horizontbildung. Weiter stimmt er mit dem Perspektivischen der Kunst sowie mit ihrer Abbildfunktion von Dimensionssystemen überein. Mit dem in sich ausgerichteten Stellen- und Lagecharakter, der in der Raumstruktur des Kunstwerks seine Ausprägung erhält, besitzt jedes Bild, jede Plastik, jedes Bauwerk, jedes Ornament einen räumlichen Wert, der den anschaulichen Strukturraum spiegelt.

"Dies geschieht, indem die Ordnung der Koexistenz der Substanzen, als welche Leibniz den Raum definiert, in das seinerseits selbstgesetzliche Ordnungsgefüge des Kunstwerks übertragen wird. Die Ordnung, in der die gegenständlichen Elemente im Aufbau des Kunstwerks zueinander gestellt sind, tritt als seine Raumordnung, als seine Raumqualität in Erscheinung. Als Teil eines anschaulichen Ganzen nimmt dieses Räumliche notwendig ebenfalls anschaulichen Charakter an. Es wird sichtbar als der Innenraum eines Gebäudes, als Zwischen- und Umraum der Glieder einer Figur, als Tiefe bedeutende Fläche zwischen den Gegenständen eines Bildes; es ist faktisch vorhanden und der Gestaltung mit unterworfen und wird dadurch selbst zum künstlerischen Gegenstande, der mit einem gegenständlich gemeinten Worte bezeichnet werden darf."[77]

77 Werner Hager: Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale, 10. Jg. (1957), S. 631.



Abb. 24: Löwe aus Šaiḫ Sa'd, aramäisch, um 1000 v. Chr.

Obwohl zur Exemplifizierung des Sachverhalts letztlich jedes Artefakt herbeigezogen werden könnte, sei pars pro toto ein einfaches Beispiel für die direkte Abbildung des Anschauungsraumes im Kunstwerk gegeben. Der in Abb. 24 sichtbare Portallöwe läßt deutlich seine, von der Seite augenfällige Überlänge erkennen, die für den vor der Portalfront stehenden Betrachter die perspektivische Verkürzung des Anschauungsraumes genau so ausgleicht, daß der Löwe in angemessener Länge erscheint.

c. Die Erscheinungsformen der Raumstruktur im Artefakt

An den durchgespielten Punkten ist demonstriert, daß sich in der Raumstruktur des Artefakts das auf ganz bestimmte Weise modellierte Stellen- und Lagesystem des Anschauungsraumes ausbildet. Die Erscheinungsformen der Raumstruktur des Artefakts sind nun anzugeben.

MATZ erklärt den strukturalistischen Raumbegriff hinsichtlich seiner Repräsentation im Kunstwerk zum "sinnlichen Medium der Erscheinungen"[78] und unterscheidet diesbezüglich sechs Erscheinungsformen des Raumes, die er in zwei Gruppen unterteilt, einerseits in konkret-anschauliche Formen und andererseits in Grenzformen, die vom Anschaulichen ins Abstrakte übergehen. Die erste Gruppe bezeichnet einen Raum ersten Grades, die zweite einen Raum zweiten Grades.

Raum ersten Grades:	1. Zierform
	2. Figur
	3. Körper und körperräumlicher Komplex
Raum zweiten Grades:	1. Funktionsraum
	2. Bildraum
	3. Existenzraum

Der Raum ersten Grades ist der Raum, den das Kunstwerk selbst verkörpert, seine eigene räumliche Form, die es darstellt. Der Raum zweiten Grades bildet sich erst auf der Basis des

[78] Friedrich Matz: Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und früharchaische Form, Frankfurt 1950, S. 15 f.

Raumes ersten Grades aus. Er ist das Dimensionssystem, das vom Raum ersten Grades aufgebaut wird. So erscheint die Räumlichkeit des Kunstwerks auf zwei Stufen.
Abb. 25 a–c veranschaulichen den Raum ersten und den Raum zweiten Grades für die Zierform: das Ornament der Schale besitzt eine zweidimensionale bildliche Struktur, die einen bestimmten Funktionsraum in Gestalt ihrer Drehungsverhältnisse vorgibt. Abb. 26 a–c

Abb. 25: Die Erscheinungsformen des Raumes: Funktionsraum

Schale | Raum ersten Grades: Zierform und Körper | Raum zweiten Grades: Funktionsraum

a | b | c

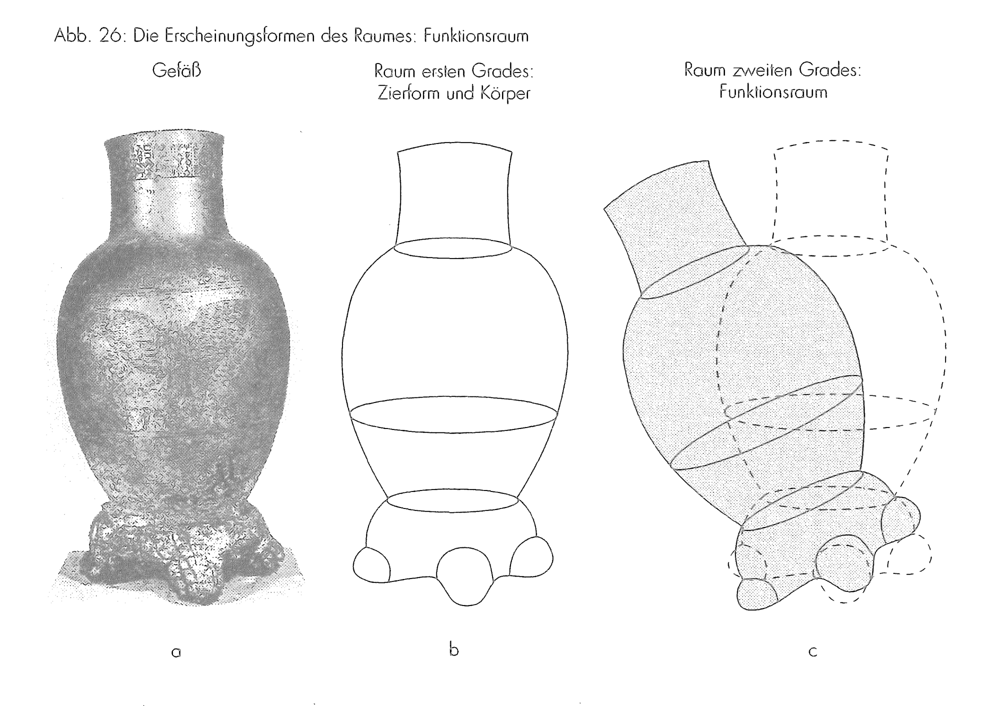
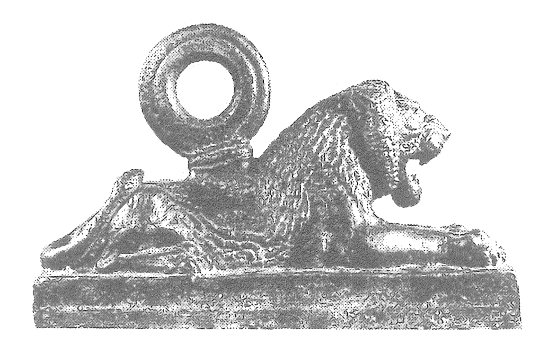


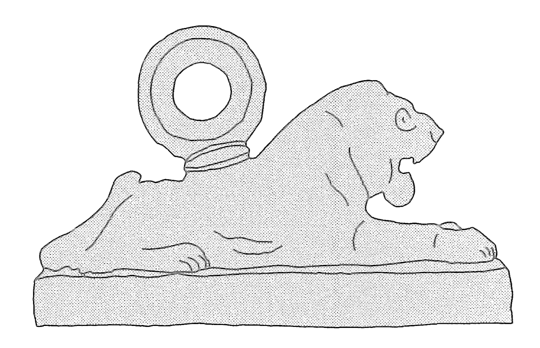
Abb. 26: Die Erscheinungsformen des Raumes: Funktionsraum

und Abb. 27 a–c zeigen dasselbe für den Körper: sowohl die Vase mit Standfuß wie das Gewicht in Löwenform besitzen einen über die anschaubare Körperform hinausgehenden Funktionsraum. Im ersten Fall ergibt sich dieser aus den Steh- bzw. Kippeigenschaften des

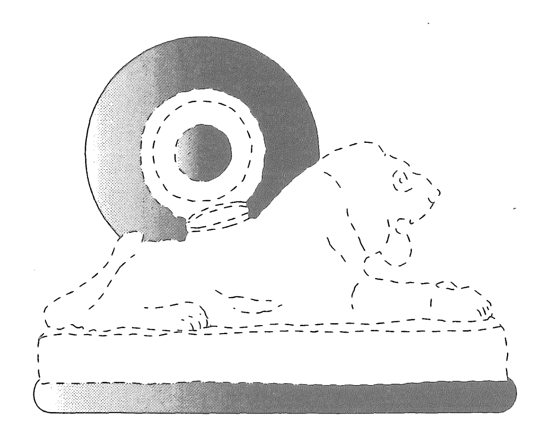
Abb. 27: Die Erscheinungsformen des Raumes: Funktionsraum



a: Gewicht



b: Raum ersten Grades: Form des Gewichts



c: Raum zweiten Grades: Funktionsraum

Körpers, im zweiten Fall aus dem Raum des Griffes und dem Unterraum der Fläche, die mit dem Gewicht des Objekts wiegt bwz. lastet. Abb. 28 a–c geben den Bildraum eines Reliefs, der sich aus der zweidimensionalen Anordnung der Figuren im Raum ersten Grades

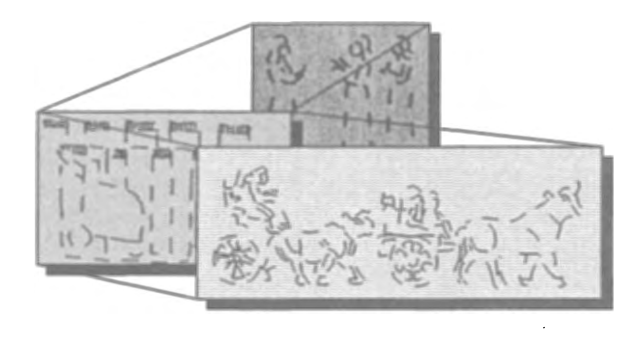
Abb. 28: Die Erscheinungsformen des Raumes: Bildraum



a: Relief



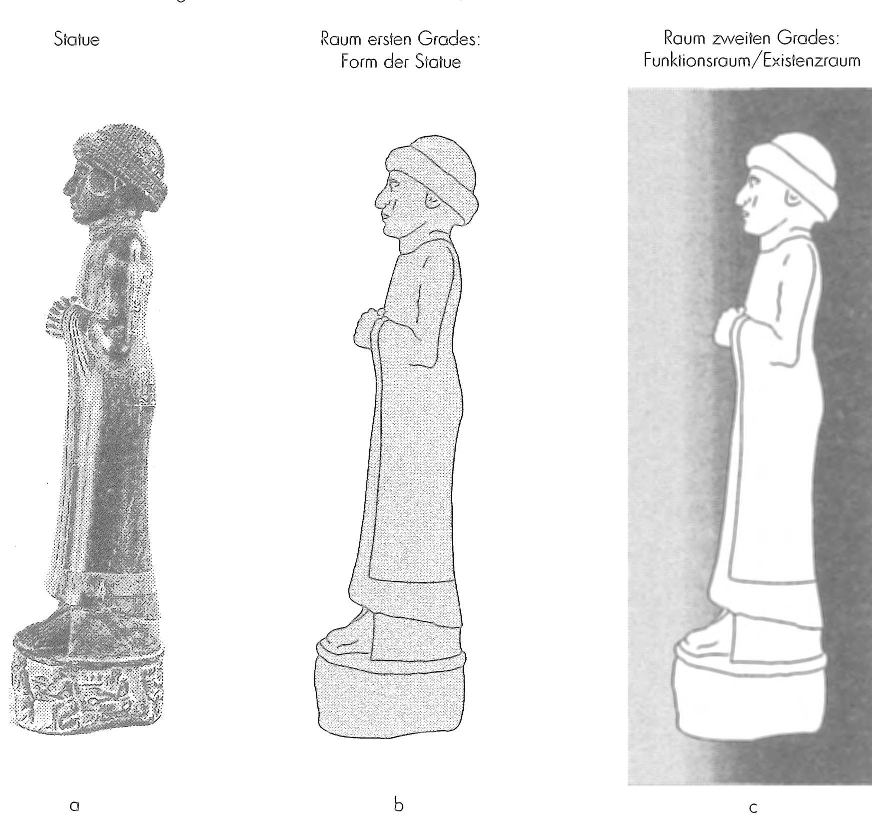
b: Raum ersten Grades: Schema des Reliefs



c: Raum zweiten Grades: Bildraum

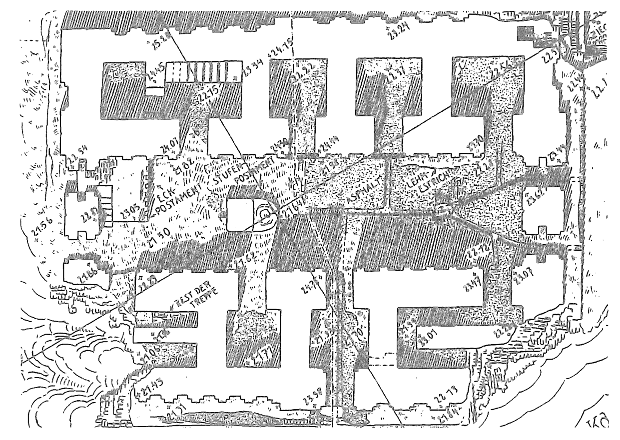
(Abb. 28 b) als dreidimensional zu denkender Aufbau verschiedener Bildebenen ableiten läßt (Abb. 28 c). Abb. 29 a–c führen Raum ersten und zweiten Grades für den Körper einer Statue vor, bei welcher der Funktionsraum im Dimensionssystem des umliegenden Raumes

Abb. 29: Die Erscheinungsformen des Raumes: Funktionsraum/Existenzraum

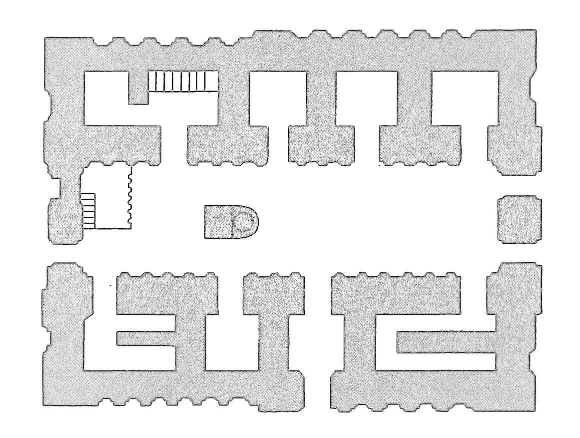


besteht, in demjenigen Raum, in welchem die Statue den Betrachter durch ihre Haltung und ihren Blick positioniert. Der Funktionsraum der Statue ist zugleich der Existenzraum des Betrachters. Abb. 30 a–c präzisiert, was Existenzraum bedeutet: Abb. 30 a zeigt den archäologischen Aufnahmeplan von Gebäuderesten, Abb. 30 b deren Grundriß und Abb. 30 c den Raum, den das Gebäude mit seinen Wänden und Durchgängen aufbaut, so daß er räumliche Wesen leibhaftig aufzunehmen und deren "räumliche Existenz" zu strukturieren vermag, zumal er Bildräume und Funktionsräume einbefaßt.
Die Strukturanalyse erfährt über die Bestimmung von Funktionsraum, Bildraum und Existenzraum eine systematische Vertiefung hinsichtlich des komplexen Raumsystems ihres Gegen-

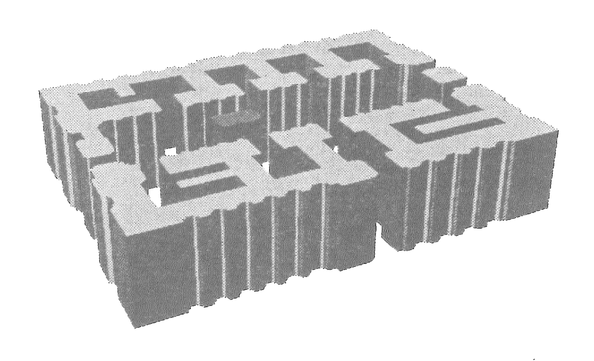
Abb. 30: Die Erscheinungsformen des Raumes: Existenzraum



a: Aufnahmeplan



b: Raum ersten Grades: Grundriß

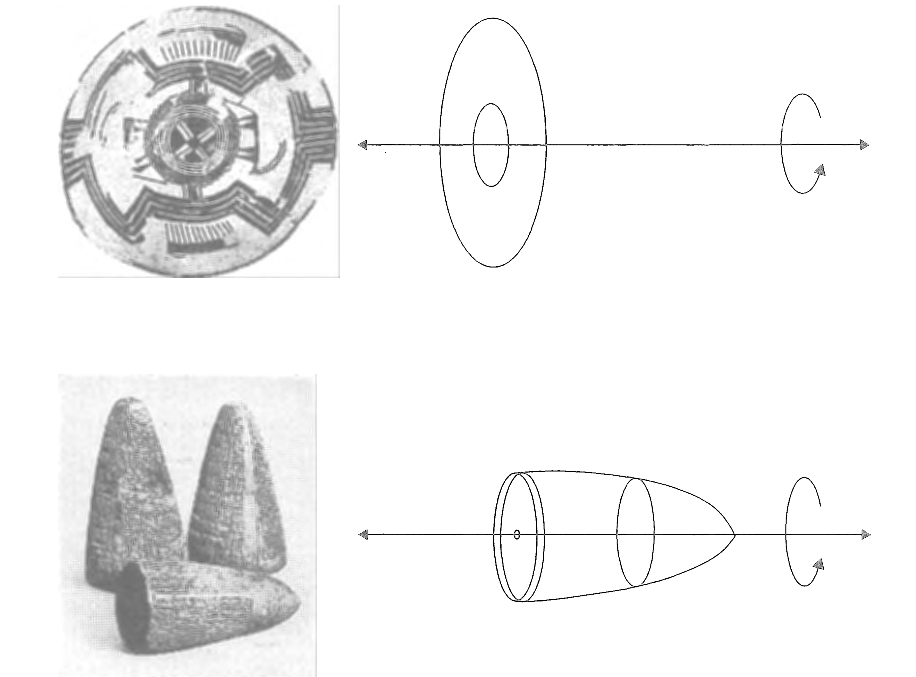


c: Raum zweiten Grades: Existenzraum

standes, wobei man nicht übersehen darf, daß hiermit erst die objektiven Erscheinungsformen des Raumes bestimmt sind und noch nicht deren Struktur. Was MATZ bei der Aufstellung von Formen der Raumerscheinung denn auch nicht mehr reflektiert, ist das Problem, wie die Struktur aus den Erscheinungsformen des Raumes isoliert werden kann. Welches Verfahren macht die Strukturen sichtbar?

Die Frage kann ebenfalls raumtheoretisch beantwortet werden. Zu isolieren ist die Struktur durch eine fundamentale Eigenschaft räumlicher Objekte – nämlich durch deren Rotationsfähigkeit. Alles räumlich Ausgedehnte kann im Raum rotieren, woraus ein neuer Körper entsteht, der Rotationskörper. Dieser ist es, der den vom Körper eingenommenen Raum, wie letzterer als solcher strukturiert ist, sichtbar macht. Denn die Rotationsmöglichkeiten ergeben die Achsenverhältnisse und damit den räumlichen Aufbau des betreffenden Körpers. Mit der Rotation ist ein Prinzip gefunden, durch das die Isolierung der Struktur methodisch exakt gesichert wird. Dieses Prinzip funktioniert im Fall einer Identität von Objekt und Rotationskörper, einer monoachsialen Raumstruktur, gleichsam sich selbst augenscheinlich bestätigend, aber es versagt auch nicht vor einer zusammengesetzten (polyachsialen) Raumstruktur,

Abb. 31a–b: Die Raumstruktur aufgrund der Rotationsachsen: 1. Identität von Objekt und Rotationskörper (monoachsiale Raumstruktur)

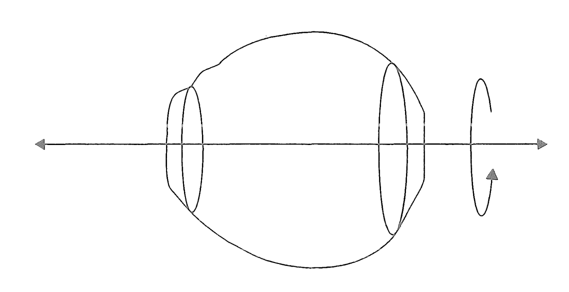


im Gegenteil, eine solche wird erst nach Auswertung der Rotationsverhältnisse in ihrem Aufbau durchschaubar. Betrachten wir zur Veranschaulichung ausgesuchte Beispiele!
Abb. 31a zeigt eine Schale, deren Verzierung die für ihre Raumstruktur signifikante Rotationsachse geometrisch markiert: Sie trifft sich mit dem Fluchtpunkt der Musterung, dem Gleichgewichtspunkt der Schale und dem Sehpunkt des Betrachters. Man muß also sagen, daß das Ornament die Identität von Objekt und Rotationskörper direkt kodiert, indem der Funktionsraum – das Dreh- und Standverhalten des Objekts –, der Bildraum – der Raum der Figuren und Linien der Verzierung – sowie der Existenzraum – hier die Position des Betrachters in der Achse des Zentrums – zusammenfallen. Ähnlich verhält es sich mit den Schriftkegeln von Abb. 31b: Sie verjüngen sich parallel zur signifikanten Rotationsachse, die ihrem Funktionsraum entspricht, dem Lesen der Schriftzeilen durch Drehung des Kegels. Dasselbe gilt für den Keulenkopf von Abb. 31c, dessen Rotationsachse, durch den Bildraum seines Reliefs vorgegeben, funktional auf die Achse des Keulenstieles ausgerichet ist. Nicht anders auch das Rollsiegel von Abb. 31d, dessen Schnurloch mit der Rotationsachse des Bild- wie des Funktionsraumes, dem Drehverhalten bei der Abrollung des Siegels, übereinstimmt.

Abb. 31c–d: Die Raumstruktur aufgrund der Rotationsachsen: 1. Identität von Objekt und Rotationskörper (monoachsiale Raumstruktur)

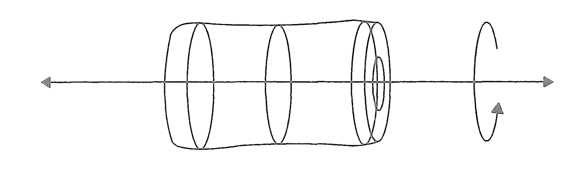
c





d





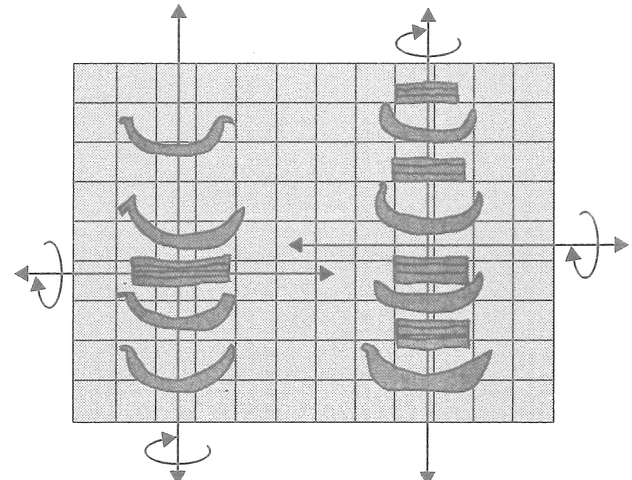
Eine polyachsiale Raumstruktur zeigt das Relief von Abb. 32 a, sichtbar gemacht über die Rotationsachsen (Abb. 32 b), die sich innerhalb des Bildraumes sinnvoll denken lassen. Deutlicher noch sind die Rotationsachsen in der Skulptur vorgezeichnet, wie sie in Abb. 33 a–d paradigmatisch vorgeführt ist und den parataktischen Aufbau, das Klotzige der vorderorientalischen Plastik im Gefüge der voneinander durch eigene Rotationsachsen isolierbaren Teile sehen läßt.

Daß Struktur in jener Beziehung verkörpert ist, in der das Kunstwerk zu sich selbst steht – ein ohne die vorgeführten Beispiele vor Augen nicht auf Anhieb nachvollziehbarer Gedanke, der uns früher schon begegnete′–, dies ist im Rotationsprinzip geometrisch begründet. In Gestalt der Rotation bezeichnet Struktur die räumliche Selbstbeziehung des Kunstwerks, seine Identität, seine Eigenständigkeit, sein Unterscheidungskriterium zu anderem usw. Hierin bestätigt sich unüberbietbar die Objektivität der Strukturkategorie.

Abb. 32: Die Raumstruktur aufgrund der Rotationsachsen: 2. 1. Polyachsiale Raumstruktur: Fläche

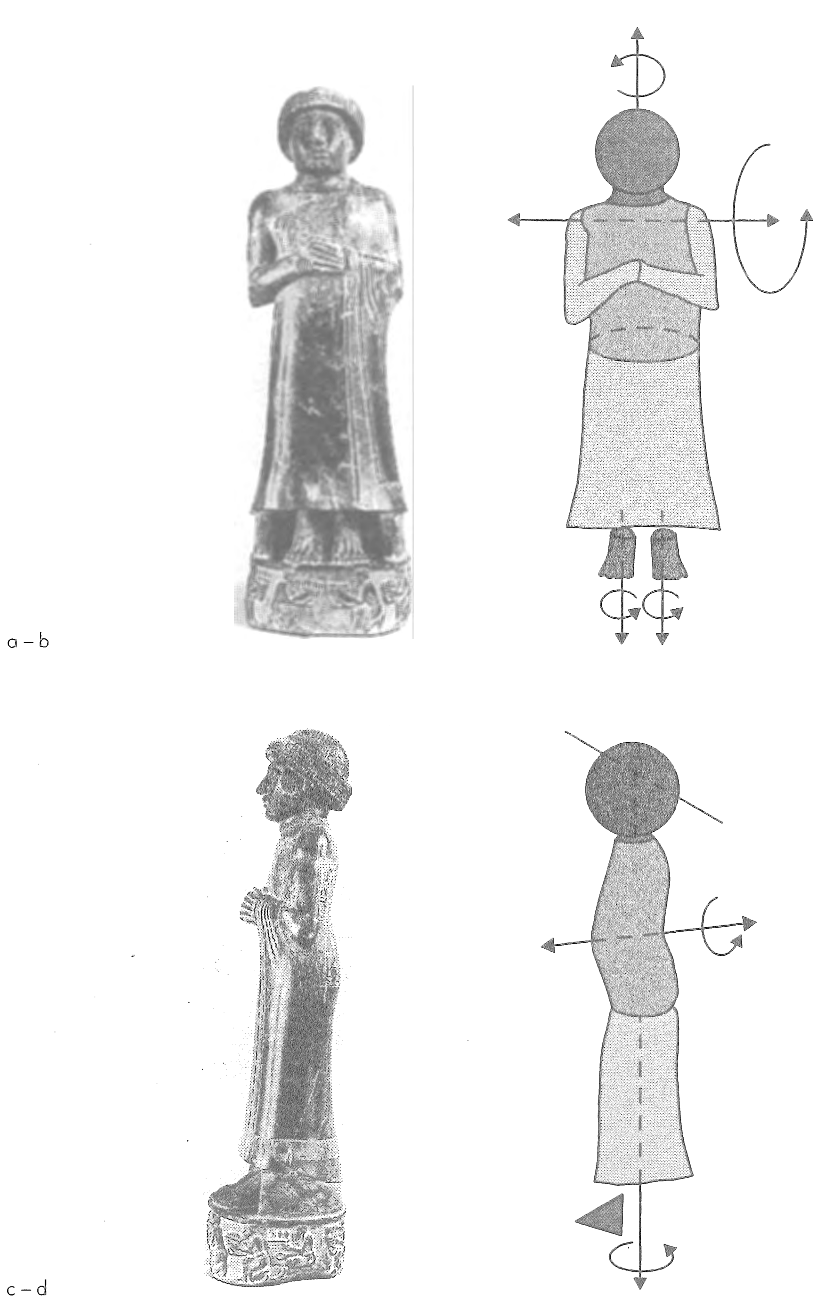


a



b

Abb. 33: Die Raumstruktur aufgrund der Rotationsachsen: 2. 2. Polyachsiale Raumstruktur: Körper



a – b

c – d

C. Der Bezug auf eine Strukturkonstante

§ 13 Die Apperzeption als doppelter Bezugspunkt

Leistet das Kunstwerk die Veranschaulichung des selbst nicht anschaubaren Anschauungsraumes und wird so zum Medium, in welchem sich der Anschauungsraum versinnlicht, so muß nun weiter geklärt werden, inwiefern diese Versinnlichung einen Bezug auf eine Konstante besitzt, welche mögliche Typen der Raumstruktur übergreift und einen jeweiligen Typus als kulturspezifischen einzuordnen ermöglicht. Hierzu muß nachgewiesen werden, daß der Anschauungsraum eine Form der Selbst- und Weltwahrnehmung ist, die sich ihrerseits kulturspezifisch ausprägt.
Dies geschieht in zwei Gedankenschritten. Zum ersten ist der Zusammenhang zwischen Selbst- und Weltwahrnehmung einerseits und Raumanschauung andererseits herzustellen. Zum zweiten muß angegeben werden, wie Selbst- und Weltwahrnehmung, die vorerst immer nur die eines konkreten Individuums sind, eine kulturelle Konstante zu bilden vermögen, wie die subjektive Raumanschauung eine Kultur einheitlich prägen kann. Wenn wir das Phänomen, das mit Selbst- und Weltwahrnehmung angesprochen ist, mit dem Terminus 'Apperzeption' bezeichnen, geht es um die Fragen, inwiefern 1. der Anschauungsraum eine Apperzeptionsfunktion erfüllt und 2. die Apperzeption kulturell determiniert ist.

§ 14 Die Apperzeptionsfunktion des Anschauungsraumes

Die Überlegung, die den Zusammenhang von Apperzeption und Raumvorstellung nahebringt, verlangt keine weitschweifenden Ausführungen. Ichbewußtsein wie überhaupt jede Form von Daseinsbewußtsein, und sei sie noch so keimhaft, geht mit einem Bewußtsein von einem dem Subjekt äußerlichen Gegenstand einher. Jedes Ichbewußtsein gründet in der Unterscheidung von Innen und Außen, beispielsweise von inneren Vorstellungen und äußeren Ereignissen, Gegenständen, Sachverhalten usw. Selbstwahrnehmung ist also immer schon gekoppelt mit Weltwahrnehmung.
Die Unterscheidung von Innen und Außen basiert aber bereits auf der Raumvorstellung, denn sie bezeichnet ein quasiräumliches Verhältnis, nämlich das Verhältnis der eigenen Innerlichkeit zu einem Raum. Dieser Raum ist nichts anderes als das Dimensionssystem, in welchem alle äußeren Gegenstände wahrgenommen und vorgestellt werden.
So ist die Selbstwahrnehmung an die Art und Weise gebunden, wie der Raum wahrgenommen wird. Und dieser Satz gilt angesichts der Interdependenz von Selbstwahrnehmung und räumlichem Dimensionssystem auch in seiner Umkehrung: Die Art und Weise, wie Raum wahrgenommen wird, dependiert von der Selbstwahrnehmung.
In beiden Fällen aber offenbart sich die Raumvorstellung als mit der Selbst- und Weltwahrnehmung unlöslich verbunden. Das bedeutet, daß die Struktur des Anschauungsraumes Rückschlüsse auf das Selbstbewußtsein erlaubt, das räumliche Verhältnisse anschaut und strukturiert. Die hier angestellte Überlegung wird denn auch Matz vorgeschwebt haben,

wenn er sagt, daß die Auffassung des Raumes letzten Endes nichts anderes sei als Ausdruck, Spiegel oder Symbol des Weltverständnisses in einem jeweils ganz bestimmten Sinne.[79]
Einsicht in diesen verborgenen Zusammenhang besitzt bereits die Sprache im Wort 'Weltanschauung' – Welt, ein Begriff, der nur in bezug auf einen Beobachter, auf ein Subjekt, mithin auf ein Selbstbewußtsein Sinn macht, ist eine 'Schau'; anschaubar aber ist allein das Räumliche, nicht das Zeitliche, nicht das Begriffliche, dieselben werden es erst in einer sinnlichen Übersetzung in das Räumliche.[80]
Damit sind wir an einem Punkt angelangt, der auf unser Problem ein neues Licht wirft. Erst jetzt kann der Bedeutungshintergrund des Kunstwerks genauer bestimmt werden. Nach den vorangegangenen Überlegungen, die den Anschauungsraum als eine Funktion der Apperzeption auswiesen, vereinigt das Kunstwerk in seiner Raumstruktur zwei Ebenen: die Ebene des Sinnlich-Konkreten mit der Ebene des Geistigen. Das Kunstwerk leistet die Veranschaulichung der selbst nicht anschaulichen Raumanschauung, die ihrerseits Ausdruck von Selbst- und Weltauffassung ist. Treffend spricht HAGER von der Weltvorstellung, die in der künstlerischen Raumordnung ihr geistiges Gegenbild findet: "Die künstlerische Behandlung des Raumes in ihren wechselnden Formen, seine mehr oder weniger aufmerksame Beachtung ist also abhängig von der jeweils herrschenden Weltvorstellung. Unter den welterbauenden Mitteln der Kunst ist die Raumordnung eines der vornehmsten und wirksamsten. Sie hat die Macht, Wirklichkeit zu interpretieren, durch Interpretation in ihrer Bedeutung zu erschließen und durch diese Erschließung erst zu erschaffen als geistiges Gegenbild zur Tageswirklichkeit."[81] Diese Funktion mündet folgerichtig in ihre Interpretation als "Objektivierung des Ichgefühles und seines Gegensatzes zur Umwelt" (SCHWEITZER)[82], ist doch das Artefakt, als die Grenzziehung im unendlichen Raum genommen, Identifikation des Zentrums, abgebildete Konstitution des Selbst, die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich, und was für Ausdrükke mehr noch für dieses Wechselverhältnis zwischen Vergegenständlichung und Raumbewußtsein eingesetzt werden könnten.
Es dürfte deutlich geworden sein, daß der Strukturbegriff in dieser Fassung keine statische Instanz einnimmt, die hinter der geschichtlichen Entwicklungsdynamik läge wie die Kategorien 'Natur' oder 'Wirklichkeit' oder metaphysische Kategorien mit der Unterstellung eines absoluten Geistes, der die stehende Finalursache kultureller Formen bildete. Im Gebrauch der Raumkategorie ist der verhandelte Strukturbegriff als eine Funktion der Apperzeption

[79] Friedrich Matz: Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und früharchaische Form, Frankfurt 1950, S. 25. Angesichts dieses Gedankens einer ursprünglichen Verbundenheit von Selbst- und Weltwahrnehmung einerseits und Raumanschauung andererseits dürfte Matz daselbst der Irrtum unterlaufen sein, in bezug auf Kant vom Raum als Form der "inneren Anschauung" zu sprechen (S. 17), während Kant gegenüber der Zeit den Raum als Form der Anschauung äußerer Dinge abgrenzt (vgl. Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, in: Immanuel Kant: Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe, Abt. 1, Bd. 4, Berlin 1911, S. 37). Sachlich ist diese Verwechslung dem strukturalistischen Theoriegebäude allerdings nicht abträglich, weil sich laut Kant Zeit- und Raumanschauung überlagern.

[80] Daß auch die Zeit, die anschaulich vorgestellt wird – man denke an den "Zahn der Zeit" und ähnliches –, einer Übersetzung in das Räumliche bedarf, um faßbar ins Bewußtsein treten zu können, beweist die Uhr, welche Zeit als eine Funktion von Zifferblatt und Zeiger, als eine räumliche Beziehung, darstellt.

[81] Werner Hager: Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale, 10. Jg. (1957), S. 632.

[82] Bernhard Schweitzer: Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 119.

bestimmt. Mit diesem funktionalen Strukturbegriff ist der Gegenstand der Artefakt- und Kunstanalyse in die Primärursachen der Entwicklungsdynamik zurückverlegt, sofern man zugesteht, daß geistig-kulturelle Entwicklung ihr Prinzip in apperzeptiven Funktionen findet, in der ideellen Entwicklung des Selbstbewußtseins, aus der die Symbolsysteme ursprünglich entstehen. Der Begriff der Raumstruktur ist also eine durchaus dynamische Kategorie, die der Prozessualität und Relativität geschichtlicher Entwicklung in keiner Weise widerspricht.

§ 15 Apperzeption und objektiver Geist

Zum zweiten geht es weiter darum zu klären, inwiefern die Apperzeption, also der Zusammenhang von Selbst- und Weltwahrnehmung, nicht individuell, sondern kulturell determiniert ist. Wie kann der Raum als Anschauungsform des individuellen Subjekts überdies Spiegel der Welt- und Selbstwahrnehmung eines bestimmten Kulturkreises sein? Die Frage ist identisch mit jener nach der Existenz von kulturspezifischen Konstanten überhaupt.
Gesetzt, kulturspezifische Konstanten existierten, dann befänden sie sich auf einer dem individuellen Subjekt übergeordneten Ebene. Der erste Theoretiker dieses Gebiets, Hegel, nennt – im Gegensatz zum "subjektiven Geist", der Ebene des Individuums – die Ebene solcher Konstanten "objektiven Geist".[83] Es bietet sich an, diese Terminologie zu übernehmen, weil der Strukturalismus, wenngleich ihm selbst nicht ganz durchsichtig, eine spezifische und empirisch angewandte Weiterentwicklung der Hegelschen Theorie eines objektiven Geistes ist. Laut Hegel ist Kunst als eine bestimmte Form der Selbstobjektivierung und Selbstbetrachtung des Geistigen zu lesen, das objektiv existiert: in den Institutionen des Individuums und der Gemeinschaft.[84]
Unabhängig von Hegel gilt es zu entscheiden, ob kulturspezifische Konstanten existieren. Der Nachweis hierzu kann bereits in zwei Punkten geleistet werden, von denen der erste von einem phänomenologischen, das heißt, ausschließlich beschreibenden Standpunkt argumentiert, der zweite von einem logisch-transzendentalen, der auf die Funktionsfaktoren der geistigen Existenz des Individuums hinweist.
Zum ersten ist es phänomenologisch evident, daß das Individuum nicht isoliert existiert, sondern immer schon in allgemeine geistige Vorgaben seiner Kultur eingebunden ist: durch Anpassung, Erziehung und Bildung über Sprache, Sitte, Wertschätzungen, Wissen und weltanschauliche Vorstellungen.
Zum zweiten kann man von einem logisch-transzendentalen Gesichtspunkt aus argumentieren, daß der subjektive Geist des Indivduums allgemeine begriffliche Strukturen voraussetzt,

[83] Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler, 7. Aufl. Hamburg 1969, Nachdruck Hamburg 1975, §§ 483–552.

[84] Insofern ist Hegels Theorie des objektiven Geistes eine Spezifizierung der Kantischen Apperzeptionstheorie, so wie die gesamte Hegelsche Philosophie als deren Spezifizierung und Konkretisierung gelesen werden muß. Zu bemerken ist noch, daß im engeren Rahmen der Hegelschen Ästhetik die Kunst keine Erscheinung mehr des objektiven, sondern des absoluten Geistes ist. Sie ist dies aber nur, weil in ihr der objektive Geist sich selbst betrachtet. Die Selbstbeziehung ihrerseits ist eine absolute Struktur. Deshalb wird der objektive Geist zum absoluten Geist, indem er sich in der Kunst, in gesteigerter Form in der Religion und schließlich in der seiner Natur allein adäquaten Form, der Philosophie, auf sich selbst bezieht.



Abb. 34: Stele des Narām-Sîn, Susa, altakkadisch

um sich mitzuteilen, sei es anderen, sei es erst einmal sich selbst. Die mit den begrifflichen Strukturen vorgegebene Gesetzmäßigkeit gewährleistet ein Regelbewußtsein, das in den Stand versetzt zu denken und zu sprechen. Und sollte die Annahme logisch-begrifflicher Ermöglichungsbedingungen von Denken und Sprache geleugnet werden, so ist es schlicht unbestreitbar, daß bereits das Sprachsystem der Muttersprache eine für das Individuum prägende Konstante darstellt, deren Mächtigkeit der wesentliche Faktor für die Ausbildung einer kulturellen Identität ist. Unter allen Umständen ist WEISGERBER Recht zu geben, der die Muttersprache als für das Individuum wirkungsmächtigste Kulturkonstante in Anschlag bringt. Kein Mensch entgeht dem "Gesetz der Sprachgemeinschaft".[85]

[85] Leo Weisgerber: Die Sprache unter den Kräften des menschlichen Daseins, Düsseldorf 1949, S. 10.

Mit diesen der Übersicht halber nur kurz gefaßten Überlegungen ist entschieden, daß von der Existenz überindividueller Konstanten ausgegangen werden muß, und es dürfte unbestreitbar sein, daß jede Kultur, soweit sie als eine Einheit zu greifen ist, ihre je eigenen und für sie bezeichnenden Konstanten ausbildet. In der individuellen Apperzeption werden sich also zu einem guten Teil immer auch die kulturspezifischen Konstanten niederschlagen. Auf die strukturalistische Raumtheorie bezogen heißt das, daß der Raum in genau der Hinsicht, in welcher er eine Form der Apperzeption ist, auch Ausdruck der kulturspezifisch determinierten Konstanten der Selbst- und Weltwahrnehmung ist.
Man wird vielleicht einwenden wollen, das Theorem kulturspezifischer Raumstrukturen werde durch den Umstand widerlegt, daß sich allenthalben Gegenbeispiele finden, die sich nicht der vorgenommenen Strukturbestimmung gemäß einordnen lassen. Eines der schlagendsten Beispiele im Alten Orient ist wohl die Narām-Sîn-Stele (Abb. 34), in deren Bildaufbau sich weder Orthogonalität noch Sphärisches ausmachen lassen, dagegen das schiefe Achsenkreuz, das sich erst wieder in der hellenistischen Kunst findet. Indessen, die Ausnahme bestätigt insofern die Regel, als es sich hier um eine Singularität handelt, die sich in der altorientalischen Kunst nie mehr wiederholt und nichts auch nur Ähnliches hat. Der Sachverhalt aber, daß mit dieser Stele eine neue Raumstruktur auftritt, die keine Vorformen besitzt und nicht mehr weitergeführt wird, beweist, wie stark die orthogonal-sphärische Raumstruktur auf den Altorientalen wirkt. Daß ein Übersteigen dieser auf eine andere Raumkonzeption nur singulär auftritt, um sofort wieder vergessen zu werden, bestätigt direkt, daß die Raumauffassung eine kulturspezifisch determinierte Konstante bildet, deren Wirkungsmacht sich zu entziehen nur ausnahmsweise gelingt.

D. Die Vermittlung kultureller Eigenbegrifflichkeit

§ 16 Die Universalität des Raumes als Struktur

Damit stoßen wir auf das letzte Problem, welches der Strukturalismus aufwirft. Wenn von kulturspezifischen Konstanten auszugehen ist, welche gerade die Eigentümlichkeit, ja Eigenbegrifflichkeit einer bestimmten Kultur begründen, so ist zu fragen, wie es möglich ist, solche Konstanten auszumachen und zu bestimmen angesichts der Verschiedenheit der eigenen kulturellen Prämissen, die der Betrachter mitbringt. Wenn gerade von kulturspezifischer Eigenbegrifflichkeit ausgegangen werden muß, wie ist dann die Anwendung der dem Beobachter eigenen Begriffe auf den fremden Begriffsrahmen zu rechtfertigen? Anders gefragt: Was erlaubt, von einer kulturspezifischen Raumstruktur zu sprechen, wenn diese sich von der kulturell geprägten Raumanschauung des strukturalistischen Theoretikers genuin unterscheidet?
Mit dem in dieser Frage aufgeworfenen Sachverhalt steht und fällt die Möglichkeit von vergleichender Kulturwissenschaft, wie auch immer sie betrieben werden soll, ob archäologisch, philologisch, ethnologisch, philosophisch. Der Sachverhalt erfordert somit, Raumstruktur nicht bloß als kulturell determinierte, kulturspezifische Konstante auszuweisen, sondern ihr einen Bezug auf eine Konstante höherer Stufe zu sichern. Die Feststellung einer Verschiedenheit von Raumstrukturen und insbesondere die Typologisierung der Raumstrukturen in ver-

schiedene Strukturtypen setzt eine überzeitliche und überkulturelle Konstante, ein historisch und kulturell universales Bezugssystem voraus.
Für dieses Problem verkörpert die strukturalistische Raumtheorie die Lösung. Der Raum, der eine Anschauungsform von Selbst- und Weltwahrnehmung überhaupt bildet, zeichnet sich gerade darin aus, sich sowohl in seiner Struktur kulturspezifisch auszubilden, als auch ein letztes, unhintergehbares Bezugssystem im kulturell vermittelten Wahrnehmungsprozeß zu liefern. Raum als Struktur ist historisch universal.

§ 17 Raum als Spezifikations- und Verbindungsprinzip

Zu der historisch-kulturellen Universalität in keinerlei Widerspruch stehend, ist Raum nichts Monolithisches, Gleichförmiges, kein starrer Oberbegriff, von dem kein Weg zu den verschiedenen konkreten Kulturtypen führte. Es gibt mehrere, auch streng mathematisch faßbare Arten einer dreidimensionalen Ausgedehntheit. Es war die große Entdeckung des Mathematikers Gauss zu sehen, daß diese Arten sämtlich a priori gewiß sind ohne die Möglichkeit, eine von ihnen als die eigentliche Form der Anschauung herauszuheben. Der Raum ist gleichsam der Stoff, aus dem sich jede Kultur ihr eigenes, unverwechselbares Symbolsystem schafft, eben deshalb, weil er der Modifikation, der verschiedenartigsten Ausprägung zugänglich ist. Raum ist ein kulturtypologisches Spezifikationsprinzip im ergänzenden Gegensinne zu der Tatsache, daß er aufgrund seiner Universalität in der Fremdheit der Symbolsysteme zueinander ein methodisch einwandfrei aufweisbares Verbindungsprinzip bildet.
Die methodentheoretische Tragweite des Strukturalismus ist erst auf der nun erreichten Stufe der hermeneutischen Problemexplikation ausgelotet. Wird die Raumstruktur als Kategorie archäologischer Kunstbetrachtung eingesetzt, so wird gerade diejenige Kategorie zur Anwendung gebracht, welche zum einen allein den Bezug zum Gegenstand objektiv besitzt und zum anderen zugleich die strukturelle Disposition, die eigene Begriffsprämisse, mit welcher die so begründete Kunstwissenschaft an ihren Gegenstand herantritt, einbegreift. Ersteres, daß sich die Kategorie der Raumstruktur objektiv auf das Kunstwerk bezieht, hat sich darin bestätigt, daß das Kunstwerk selbst ein Phänomen des Anschauungsraumes ist und seine Form in jeder Hinsicht aus Beziehungen des Anschauungsraumes gewinnt. Letzteres, das Einbegriffensein der Prämissen der Betrachtung, bestätigt sich darin, daß die Kunstbetrachtung selbst, das heißt, das methodische Vorgehen als solches, in erster Linie Raumanschauung ist, nämlich Anschauung der mit dem Kunstwerk gegebenen Räumlichkeit.
Daß dabei nicht die vom Betrachter mitgebrachte Raumanschauung Maßstab der Analyse ist, geht daraus hervor, daß die Kategorie der Raumstruktur gerade die Vielfalt möglicher Raumanschauungen impliziert. Die Eigenbegrifflichkeit einer Kultur wird damit in der Strukturanalyse vollauf berücksichtigt oder kommt überhaupt erst in den Blick. Dennoch fungiert dieser Strukturbegriff als übergeordnetes Bezugssystem, indem er sich nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch auf den methodischen Standpunkt der Analyse bezieht. Die Raumstruktur fungiert also einerseits als Spezifikationsprinzip wie auch andererseits als Verbindungs- und Vergleichsprinzip der Betrachtung im nun präzisierten Sinne, daß alle Stationen der Interpretationsrelation gedeckt sind: das Objekt, dessen Beschreibung sowie ihre Prämissen. Von daher dürfte die Feststellung nicht mehr verwegen erscheinen, daß

allein mit der strukturalistischen Methode eine Klassifikation verschiedener Kunstformen durchführbar wird. Bestätigt sieht sich eine solche Einschätzung im Umstand, daß die strukturalistische Raumanalyse einer Mathematisierung der Kunstbetrachtung gleichkommt. Diese Mathematisierung ermöglicht, in der Beschreibung von Kunstformen Präzision und Eindeutigkeit zu erreichen. Deshalb ist sie – um ein in der Altertumswissenschaft berühmt gewordenes Wort von WILAMOWITZ aufzugreifen – das Blut, das die Schatten der Überlieferung reden macht.

§ 18 AUSBLICK: KULTUR ALS ENDOGENES PHÄNOMEN

Im Hinblick auf den Alten Orient, auf die ältesten Hochkulturen der Menschheit, kurz vor deren Erscheinen sich erstmals die menschliche Raumanschauung zu diversifizieren begann, legt das strukturalistische Kategoriensystem eine Antwort auf eine alte, wiewohl bis heute nur unbefriedigend behandelte Frage nahe: Wie kann das Phänomen, daß Hochkulturen aus der einfachen Welt des neolithischen Menschen wie aus dem Nichts entstehen, angemesssen beurteilt werden, und zwar in Absehung von den empirisch-konkreten Voraussetzungen, welche der gesamte Faktorenkreis der äußeren Bedingungen darbietet? Weshalb geht die Ausdifferenzierung der Raumanschauung einher mit der Ausbildung einer hochgradig geschichteten Gesellschaft, komplexer Technologie, Administration, mit der Erfindung der Schrift, der Entwicklung von Mathematik und Wissenschaft? Die von der Forschung bisher vorgelegten Analysen der frühen Organisationsformen wissen nur den äußeren Genesisprozeß zu beschreiben, seine Anlässe, nicht aber seine Ursachen. Weshalb werden – und was genauer berücksichtigt werden muß: in Parallele zur Raumbewußtwerdung – auf einmal äußere Voraussetzungen aufgegriffen und als kulturelle Möglichkeiten erkannt, ausgeschöpft und weiterentwickelt, während sie im Dunkel der Vorzeit brach liegen blieben?
Vielleicht ist die genannte Parallele zwischen der Entstehung komplexer Organisationsformen und der Ausdifferenzierung der Raumanschauung, wie sie im Neolithikum bis zu den frühen Organisationsformen verfolgt werden kann, signifikant, um Kultur als ein endogenes Phänomen zu begreifen. Die strukturalistische Raumtheorie bietet hier insofern eine Erklärung an, als sie die generativen Prinzipien der Kulturentwicklung in einen Zusammenhang mit der Apperzeption des Raumes bringt: Hier eine Kausalität zu vermuten, die sprunghafte Selbstorganisation des menschlichen Geistes aus der Apperzeption des Raumes gespiesen zu sehen, liegt nicht fern. Denn die Ausbildung eines differenzierten Raumbewußtseins bringt das Denken mit dem mathematischen Raum und seinen geometrischen Konstruktionsverhältnissen in Berührung. Dem mathematischen Raum eignet wie dem Anschauungsraum eine innere Gesetzmäßigkeit, deren Beziehungsmöglichkeiten dem archaischen Bewußtsein als Inspirationsquelle für hochdifferenzierte Organisationsmuster gedient haben könnten.

Abbildungsnachweis

1 Machteld J. Melling und Jan Filip: Frühe Stufen der Kunst, Berlin 1974 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 13], Abb. 257 a.
2 Machteld J. Melling und Jan Filip: Frühe Stufen der Kunst, Berlin 1974 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 13], Abb. 243.
3 Ernst Heinrich: Die Tempel und Heiligtümer im Alten Mesopotamien. Typologie, Morphologie und Geschichte, Bd. 2, Berlin 1982, Abb. 114.
4 André Parrot: Sumer, Paris 1981, S. 210.
5 Staatliche Museen zu Berlin (ed.): Das Vorderasiatische Museum, Mainz 1992, Abb. 3.
6 Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 376.
7 Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 125 b.
8 Ernest de Sarzec: Découvertes en Chaldée, Bd. 2, Paris 1884–1912, pl. 32 b.
9 Samuel M. Paley, Richard P. Sobolewski: The reconstruction of the relief representations and their positions in the northwest-palace at Kalḫu (Nimrūd) II, Mainz 1987, pl. 4.
10 Jutta Börker-Klähn: Altvorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs, Tafeln, Mainz 1982, 132 a–b.
11 Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 235.
12 Morris Jastrow jr: Bildermappe zur Religion Babyloniens und Assyriens, Giessen 1912, Abb. 35.
13 Morris Jastrow jr: Bildermappe zur Religion Babyloniens und Assyriens, Giessen 1912, Abb. 37.
14 Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 234 a.
15 Arne Eggebrecht: Das Alte Ägypten. 3000 Jahre Geschichte und Kultur des Pharaonenreiches, München 1984, S. 377.
16 Arne Eggebrecht: Das Alte Ägypten. 3000 Jahre Geschichte und Kultur des Pharaonenreiches, München 1984, S. 371.
17 Regine Schulz: Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten Würfelhockern, Bd. 2, Hildesheim 1992, Tf. 72 a–b.
18 Max Raphael: Prehistoric pottery and civilisation in Egypt, New York 1947, pl. 22, 5 und 6.
19 William. M. Flinders Petrie: Dendereh 1898, London 1900, pl. 21 a.
20 a Pierre Demargne: Die Geburt der griechischen Kunst. Die Kunst im ägäischen Raum von vorgeschichtlicher Zeit bis zum Anfang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts, aus dem Französischen übertragen von Franz Graf von Otting, München 1965, Abb. 128.
b Pierre Demargne: Die Geburt der griechischen Kunst. Die Kunst im ägäischen Raum von vorgeschichtlicher Zeit bis zum Anfang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts, aus dem Französischen übertragen von Franz Graf von Otting, München 1965, Abb. 202.
21 Jean Charbonneaux, Roland Martin, François Villard: Das klassische Griechenland. 480–330 v. Chr., aus dem Französischen übertragen von Werner Gebühr und Franz Graf von Otting, München 1971, Abb. 149.
22 P. de la Coste-Messelière: Au Musée de Delphe, Paris 1936 [Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. 138], Fig. 19. A.W. Lawrence: Greek Architecture, Harmondsworth 1957 [The Pelican History of Art ZII], Fig. 79.
23 a ·Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 11 b.
b Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 342.
c Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 172.
24 Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 409.
25 a Friedrich Matz: Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stils, Berlin, Leipzig 1928, Abb. 30.
26 a Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 120.
27 a Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 178 a.
28 a Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 215.
29 a Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 62 b.
30 a Ernst Heinrich: Die Tempel und Heiligtümer im alten Mesopotamien. Typologie, Morphologie und Geschichte, Bd. 2, Berlin 1982, Abb. 75.
31 a Friedrich Matz: Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stils, Berlin, Leipzig 1928, Abb. 32.
31 b Ernest de Sarzec: Découvertes en Chaldée, Bd. 2, Paris 1884–1912, pl. 32 b.
c Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 86 b.
d Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 124 e.
32 a Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 223.
33 a Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 62 a.
33 c Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 62 b.
34 Winfried Orthmann: Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14], Abb. 104.

Thematisches Literaturverzeichnis

Strukturalistische und vom Strukturalismus beeinflusste Untersuchungen

Himmelmann-Wildschütz, Nikolaus

Bemerkungen zur geometrischen Plastik, Berlin 1964

Kaschnitz von Weinberg, Guido

Die Grundlagen der antiken Kunst, Bd. 1: Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt 1944, Bd. 2: Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt 1961

Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta, in: Reinhard Herbig (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler. Jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950, S. 311–397

Kleine Schriften zur Struktur, hrsg. von Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 1]

Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3]

Rezension zu Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, in: Gnomon, Bd. 5 (1929), S. 195–213

Ricerca di struttura, in: Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed.): Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Bd. 8, Rom 1966, S. 519–521

Krahmer, Gerhard

Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst, in: 28. Hallesches Winckelmannsprogramm, Halle 1931

Hellenistische Köpfe, vorgelegt von H. Tiersch, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Göttingen 1936 [Altertumswissenschaft NF, Bd. 1, Nr. 10], S. 217–255

Langlotz, Ernst

Frühgriechische Bildhauerschulen, Nürnberg 1927

Matz, Friedrich

Bemerkungen zur römischen Komposition, in: Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1952, Nr. 8, S. 625–647

Die Ägäis, in: Reinhard Herbig (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler. Jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950, S. 179–308

Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stils, Berlin, Leipzig 1928

Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt 1950

Kreta und frühes Griechenland. Prolegomena zur griechischen Kunstgeschichte, Baden-Baden 1962, 2. Aufl. 1964

Strukturforschung und Archäologie, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 203–219

Torsion. Eine formenkundliche Untersuchung zur aigaischen Vorgeschichte, in: Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1951, Nr. 12, S. 991–1015

Müller, Valentin

Die monumentale Architektur der Chatti von Bogazköi, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 42 (1917), S. 99–203

Die Raumdarstellung der altorientalischen Kunst, in: Archiv für Orientforschung, Bd. 5 (1928), S. 199–206

Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.), Augsburg 1929

Panofsky, Erwin

Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig, Berlin 1927, S. 258–330

Schweitzer, Bernhard

Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: Walter Otto (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, München 1939, S. 363–399. Verändert wiederabgedruckt in:

Ulrich Hausmann (ed.): Handbuch der Archäologie. Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, München 1969, S. 163–203

Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 13 (1918), S. 259–269

Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 1–152

Vom Sinn der Perspektive, Tübingen 1953 [Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 24]

SEDLMAYR, HANS

Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1955

Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, 10. Aufl. 1983

SPENGLER, OSWALD

Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1927–31, ungekürzte Sonderausg. in 1 Bd., München 1979

DER STRUKTURALISMUS IM SPIEGEL DER WISSENSCHAFTSGESCHICHTE

BORBEIN, ADOLF H.

Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 205–245

BRENDEL, OTTO J.

Was ist römische Kunst?, mit einem Vorwort von Eberhard Thomas, aus dem Amerikanischen von Helga Willinghöfer, Köln 1990

BUSCHOR, ERNST

Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942 [Veröffentlichung des archäologischen Instituts des Deutschen Reiches], 2., um ein Nachwort erweiterte Aufl. Berlin 1977

FLASHAR, HELMUT (ED.)

Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995

GOETHE, JOHANN WOLFGANG

Werke, Weimarer Ausgabe, 143 Bde., Weimar 1887–1919

HAUSMANN, ULRICH (ED.)

Handbuch der Archäologie. Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, München 1969

HOFTER, MATHIAS RENÉ

Die Entdeckung des Unklassischen: Guido Kaschnitz von Weinberg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 247–257

HROUDA, BARTHEL

Vorderasien I. Mesopotamien, Babylonien, Iran und Anatolien, München 1971

KRAIKER, WILHELM

Struktur und Form, in: Wilhelm Kraiker (ed.): Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976, S. 261–266

Theorien zur archaischen Plastik, in: Wilhelm Kraiker (ed.): Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976, S. 235–260

RODENWALDT, GERHART

Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona, in: Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Bd. 102 (1942), S. 5–37

Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst. Eine kunstgeschichtsphilosophische Studie, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 11 (1916), S. 113–131

SCHEFOLD, KARL

Neue Wege der Klassischen Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 183–203

WEGNER, MAX
Geschichte der Archäologie unter dem Gesichtspunkt der Methode, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 191–201

WÜNSCHE, RAIMUND
"Perikles" sucht "Pheidias". Ludwig I. und Thorvaldsen, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (ed.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1991, S. 307–326

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE VORLÄUFERTHEORIEN

BRINCKMANN, ALBERT E.
Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1922

HILDEBRAND, ADOLF
Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893

JANTZEN, HANS
Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung, Jg. 1938, Heft 5

RIEGL, ALOIS
Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 1. Teil, Wien 1901, Neudruck Wien 1927

SCHMID, HEINRICH A.
Ueber objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Zugleich eine Recension, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 19 (1896), Sonderabdruck 1896, S. 269–284

SEMPER, GOTTFRIED
Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Textile Kunst, Bd. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 2. Aufl. 1878/79

TROSS, ERNST
Studien zur Raumentwicklung in Plastik und Malerei, Diss. Giessen 1913

WÖLFFLIN, HEINRICH
Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, 18. Aufl. Basel, Stuttgart 1991

NEUESTE LITERATUR ZUR THEORIE DER ARCHÄOLOGIE

BAPTY, IAN UND YATES, TIM (ED.)
Archaeology after structuralism. Post-structuralism and the practice of archaeology, London 1990

CARR, CHRISTOPHER UND NEITZEL, JILL E. (ED.)
Style, society, and person. Archaeological and ethnological perspectives, New York, London 1995

CONKEY, MARGARET W. UND HASTORF, CHRISTINE A. (ED.)
The uses of style in archaeology, Cambridge 1990

DARK, KENNETH R.
Theoretical archaeology, London 1995

EMBREE, LESTER (ED.)
Metaarchaeology. Reflections by archaeologists and philosophers, Dordrecht etc. 1992

HACHMANN, ROLF (ED.)
Studien zum Kulturbegriff in der Vor- und Frühgeschichtsforschung, Bonn 1987

KLEJN, LEO S.
Archaeological typology, übersetzt aus dem Russischen von Penelope Dole, Oxford 1982

MACKENZIE, IAIN M. (ED.)
Archaeological theory: Progress or posture?, Aldershot etc. 1994

Rossi, Ino (ed.)
The Logic of culture. Advances in structural theory and methods, London 1982

Salmon, Merrilee H.
Philosophy and archaeology, New York etc. 1982

Sherratt, Andrew (ed.)
Die Cambridge Enzyklopädie der Archäologie, übersetzt von Claus Bruder u. a., München 1980

Trigger, Bruce G.
A history of archaeological thought, Cambridge 1989

Ucko, Peter J. (ed.)
Theory in archaeology. A world perspective, London, New York 1995

Voorrips, Albertus (ed.)
Mathematics and information science in archaeology. A flexible framework, Bonn 1990

Washburn, Dorothy K.
Style, perception and geometry, in: Christopher Carr und Jill E. Neitzel (ed.): Style, society, and person. Archaeological and ethnological perspectives, New York, London 1995, S. 101–122

Wendowski, Marlies
Archäologische Kultur und Ethnische Einheit. Möglichkeiten und Grenzen der Identifikation, Diss. Hamburg 1994, Frankfurt 1995

Allgemeine theoretische Grundlagen

Hager, Werner
Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale, 10. Jg. (1957), S. 630–645

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler, 7. Aufl. Hamburg 1969, Nachdruck Hamburg 1975

Kant, Immanuel
Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe, 25 Bde., Berlin 1902–1968

Weisgerber, Leo
Die Sprache unter den Kräften des menschlichen Daseins, Düsseldorf 1949

Alphabetisches Literaturverzeichnis

Bapty, Ian und Yates, Tim (ed.)
Archaeology after structuralism. Post-structuralism and the practice of archaeology, London 1990

Bianchi Bandinelli, Ranuccio (ed.)
Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, 7 Bde., Rom 1958–1966

Blanckenhagen, Peter H. von und Heintze, Helga von (ed.)
Guido Kaschnitz von Weinberg: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3]

Borbein, Adolf Heinrich
Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 205–245

Börker-Klähn, Jutta
Altvorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs, 2 Bde., Mainz 1982

Brendel, Otto J.
Was ist römische Kunst?, mit einem Vorwort von Eberhard Thomas, aus dem Amerikanischen von Helga Willinghöfer, Köln 1990

Brinckmann, Albert E.
Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1922

Buschor, Ernst
Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942 [Veröffentlichung des archäologischen Instituts des Deutschen Reiches], 2., um ein Nachwort erweiterte Aufl. Berlin 1977

Carr, Christopher und Neitzel, Jill E. (ed.)
Style, society, and person. Archaeological and ethnological perspectives, New York, London 1995

Charbonneaux, Jean, Martin, Roland, Villard, François
Das archaische Griechenland. 620–480 v. Chr., aus dem Französischen übertragen von Nina Brotze und Franz Graf von Otting, München 1969

Das klassische Griechenland. 480–330 v. Chr., aus dem Französischen übertragen von Werner Gebühr und Franz Graf von Otting, München 1971

Conkey, Margaret W. und Hastorf, Christine A. (ed.)
The uses of style in archaeology, Cambridge 1990

Dark, Kenneth R.
Theoretical archaeology, London 1995

Demargne, Pierre
Die Geburt der griechischen Kunst. Die Kunst im ägäischen Raum von vorgeschichtlicher Zeit bis zum Anfang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts, aus dem Französischen übertragen von Franz Graf von Otting, München 1965

Eggebrecht, Arne
Das Alte Ägypten. 3000 Jahre Geschichte und Kultur des Pharaonenreiches, München 1984

Embree, Lester (ed.)
Metaarchaeology. Reflections by archaeologists and philosophers, Dordrecht etc. 1992

Flashar, Helmut (ed.)
Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (ed.)
Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1991

Goethe, Johann Wolfgang
Werke, Weimarer Ausgabe, 143 Bde., Weimar 1887–1919

Hachmann, Rolf (ed.)
Studien zum Kulturbegriff in der Vor- und Frühgeschichtsforschung, Bonn 1987

Hager, Werner
Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, in: Studium Generale, 10. Jg. (1957), S. 630–645

HAUSMANN, ULRICH (ED.)
Handbuch der Archäologie: Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, München 1969

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH
Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler, 7. Aufl. Hamburg 1969, Nachdruck Hamburg 1975

HEINRICH, ERNST
Die Tempel und Heiligtümer im Alten Mesopotamien. Typologie, Morphologie und Geschichte, 2 Bde., Berlin 1982

HEINTZE, HELGA VON (ED.)
Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 1]

HERBIG, REINHARD (ED.)
Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler, jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950

HILDEBRAND, ADOLF
Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893

HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, NIKOLAUS
Bemerkungen zur geometrischen Plastik, Berlin 1964

HOFTER, MATHIAS RENÉ
Die Entdeckung des Unklassischen: Guido Kaschnitz von Weinberg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 247–257

HROUDA, BARTHEL
Vorderasien I. Mesopotamien, Babylonien, Iran und Anatolien, München 1971

JANTZEN, HANS
Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung, Jg. 1938, Heft 5

JASTROW, MORRIS JR
Bildermappe zur Religion Babyloniens und Assyriens, Giessen 1912

KANT, IMMANUEL
Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe, 25 Bde., Berlin 1902–1968

KASCHNITZ VON WEINBERG, GUIDO
Die Grundlagen der antiken Kunst, Bd. 1: Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt 1944, Bd. 2: Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt 1961

Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta, in: Reinhard Herbig (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler. Jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950, S. 311–397

Kleine Schriften zur Struktur, hrsg. von Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 1]

Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen, hrsg. von Peter H. von Blanckenhagen und Helga von Heintze, Berlin 1965 [Ausgewählte Schriften Bd. 3]

Rezension zu Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, in: Gnomon, Bd. 5 (1929), S. 195–213

Ricerca di struttura, in: Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed.): Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Bd. 8, Rom 1966, S. 519–521

KLEJN, LEO S.
Archaeological typology, übersetzt aus dem Russischen von Penelope Dole, Oxford 1982

KRAHMER, GERHARD
Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst, in: 28. Hallesches Winckelmannsprogramm, Halle 1931

Hellenistische Köpfe, vorgelegt von H. Tiersch, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Göttingen 1936 [Altertumswissenschaft NF, Bd. 1, Nr. 10], S. 217–255

KRAIKER, WILHELM (ED.)
Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976

KRAIKER, WILHELM
Struktur und Form, in: Wilhelm Kraiker (ed.): Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976, S. 261–266
Theorien zur archaischen Plastik, in: Wilhelm Kraiker (ed.): Archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1976, S. 235–260

LANGLOTZ, ERNST
Frühgriechische Bildhauerschulen, Nürnberg 1927

MACKENZIE, IAIN M. (ED.)
Archaeological theory: Progress or posture?, Aldershot etc. 1994

MATZ, FRIEDRICH
Bemerkungen zur römischen Komposition, in: Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1952, Nr. 8, S. 625–647
Die Ägäis, in: Reinhard Herbig (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Die Denkmäler. Jüngere Steinzeit und Bronzezeit in Europa und einigen angrenzenden Gebieten bis um 1000 v. Chr., München 1950, S. 179–308
Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stils, Berlin, Leipzig 1928
Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt 1950
Kreta und frühes Griechenland. Prolegomena zur griechischen Kunstgeschichte, Baden-Baden 1962, 2. Aufl. 1964
Strukturforschung und Archäologie, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 203–219
Torsion. Eine formenkundliche Untersuchung zur aigaischen Vorgeschichte, in: Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1951, Nr. 12, S. 991–1015

MELLING, MACHTELD J. UND FILIP, JAN
Frühe Stufen der Kunst, Berlin 1974 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 13]

MÜLLER, VALENTIN
Die monumentale Architektur der Chatti von Bogazköi, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 42 (1917), S. 99–203
Die Raumdarstellung der altorientalischen Kunst, in: Archiv für Orientforschung, Bd. 5 (1928), S. 199–206
Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.), Augsburg 1929

NICOLIN, FRIEDHELM UND PÖGGELER OTTO (ED.)
Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), 7. Aufl. Hamburg 1969, Nachdruck Hamburg 1975

ORTHMANN, WINFRIED
Der Alte Orient, Berlin 1975 [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14]

OTTO, WALTER (ED.)
Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, München 1939

PALEY, SAMUEL M., SOBOLEWSKI, RICHARD P.
The reconstruction of the relief representations and their positions in the northwest-palace at Kalḫu (Nimrūd) II, Mainz 1987

PANOFSKY, ERWIN
Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig, Berlin 1927, S. 258–330

PARROT, ANDRÉ
Sumer, Paris 1981

PETRIE, WILLIAM M. FLINDERS
Dendereh 1898, London 1900

RAPHAEL, MAX
Prehistoric pottery and civilisation in Egypt, New York 1947

RIEGL, ALOIS
Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 1. Teil, Wien 1901, Neudruck Wien 1927

RODENWALDT, GERHART
Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona, in: Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Bd. 102 (1942), S. 5–37

Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst. Eine kunstgeschichtsphilosophische Studie, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 11 (1916), S. 113–131

ROSSI, INO (ED.)
The Logic of culture. Advances in structural theory and methods, London 1982

SALMON, MERRILEE H.
Philosophy and archaeology, New York etc. 1982

SARZEC, ERNEST DE
Découvertes en Chaldée, 2 Bde., Paris 1884–1912

SCHEFOLD, KARL
Neue Wege der Klassischen Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, in: Helmut Flashar (ed.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S. 183–203

SCHMID, HEINRICH A.
Ueber objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Zugleich eine Recension, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 19 (1896), Sonderabdruck 1896, S. 269–284

SCHULZ, REGINE
Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten Würfelhockern, 2 Bde., Hildesheim 1992

SCHWEITZER, BERNHARD
Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: Walter Otto (ed.): Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, München 1939, S. 363–399. Verändert wiederabgedruckt in: Ulrich Hausmann (ed.): Handbuch der Archäologie. Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, München 1969, S. 163–203

Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 13 (1918), S. 259–269

Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. 43 (1918), S. 1–152

Vom Sinn der Perspektive, Tübingen 1953 [Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 24]

SEDLMAYR, HANS
Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1955

Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, 10. Aufl. 1983

SEMPER, GOTTFRIED
Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Textile Kunst, Bd. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 2. Aufl. 1878/79

SHERRATT, ANDREW (ED.)
Die Cambridge Enzyklopädie der Archäologie, übersetzt von Claus Bruder u. a., München 1980

SPENGLER, OSWALD
Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1927–31, ungekürzte Sonderausg. in 1 Bd., München 1979

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN (ED.)
Das Vorderasiatische Museum, Mainz 1992

TRIGGER, BRUCE G.
A history of archaeological thought, Cambridge 1989

TROSS, ERNST
Studien zur Raumentwicklung in Plastik und Malerei, Diss. Giessen 1913

UCKO, PETER J. (ED.)
Theory in archaeology. A world perspective, London, New York 1995

VOORRIPS, ALBERTUS (ED.)
Mathematics and information science in archaeology. A flexible framework, Bonn 1990

WASHBURN, DOROTHY, K.
Style, perception and geometry, in: Christopher Carr und Jill E. Neitzel (ed.): Style, society, and person. Archaeological and ethnological perspectives, New York, London 1995, S. 101–122

WEGNER, MAX
Geschichte der Archäologie unter dem Gesichtspunkt der Methode, in: Studium Generale, 17. Jg. (1964), S. 191–201

WEISGERBER, LEO
Die Sprache unter den Kräften des menschlichen Daseins, Düsseldorf 1949

WENDOWSKI, MARLIES
Archäologische Kultur und Ethnische Einheit. Möglichkeiten und Grenzen der Identifikation, Diss. Hamburg 1994, Frankfurt 1995

WÖLFFLIN, HEINRICH
Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, 18. Aufl. Basel, Stuttgart 1991

WÜNSCHE, RAIMUND
"Perikles" sucht "Pheidias". Ludwig I. und Thorvaldsen, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (ed.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1991, S. 307–326

Zu diesem Buch

Das Buch bietet die Darstellung einer exakten Methode der Kunstbetrachtung und Artefaktanalyse des von den Archäologen Friedrich Matz, Guido Kaschnitz von Weinberg und Bernhard Schweitzer begründeten Strukturalismus. Wenngleich der strukturalistische Ansatz über Erwin Panofsky und Hans Sedlmayr in der Kunstgeschichte Fuss fasste und über Oswald Spengler bis in die Philosophie ausstrahlte, ist er Episode geblieben. Dass er dem Vergessen anheimfiel, steht allerdings in krassem Gegensatz zu der wissenschaftlichen Fundierung seiner Methode, ihren Resultaten und den noch unausgeschöpften Möglichkeiten weitergehender Anwendung. Die vorliegende Exposition behandelt Wissenschaftsgeschichte und theoretische Grundlagen. Sie diskutiert die strukturalistische Theorie insbesondere hinsichtlich der Suspendierung des Stilbegriffs durch den Begriff der Raumstruktur sowie deren Verbindung mit dem Begriff kultureller Identität. In diesem Rahmen werden die Strukturen der Kunst des Vorderen Orients, Ägyptens und Griechenlands untersucht.